U N I V E R S I T E P A R I S VI
F A C U L T E BROUSSAIS - HOTEL DIEU

Année 1973 N° 66

T H E S E

pour le

D O C T O R A T EN M E D E C I N E

(Diplôme d'Etat)

par

Silla CONSOLI
Né le 17.2.1947 à Istanbul (Turquie)
Interne des Hôpitaux de Paris
Présentée et soutenue publiquement le :

LE MYTHE DE LA SIRENE

Variantes, fantasmes sous-jacents et implications psychopathologiques

Président : Monsieur le Professeur Hubert FLAVIGNY

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543902_0010

U N I V E R S I T E P A R I S VI

F A C U L T E BROUSSAIS - HOTEL DIEU

Année 1973 N°

T H E S E

pour le

D O C T O R A T E N M E D E C I N E

(Diplôme d'Etat)

par

Silla CONSOLI
Né le 17.2.1947 à Istanbul (Turquie)
Interne des Hôpitaux de Paris
Présentée et soutenue publiquement le :

LE MYTHE DE LA SIRENE

Variantes, fantasmes sous-jacents et implications psychopathologiques

Président : Monsieur le Professeur Hubert FLAVIGNY

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

A ceux qui se voient conférer par la discrimination sociale ou l'intensité de leur souffrance le statut de " malades mentaux " : nous leur devons la stimulation et l'apaisement de notre soif de connaissance ; que ces satisfactions épistémologiques éphémères ne puissent nous soustraire à notre fonction thérapeutique.

A Béatrice G. citée dans ce travail : qu'elle pardonne l'usage que nous faisons de son douloureux vécu au nom d'un savoir universitaire.

UNIV. LEIDEN BIBL.

Au Professeur H. FLAVIGNY

Il a bien voulu accepter la présidence de cette thèse.
Il nous a permis d'exercer au sein de son équipe soignante notre fonction d'interne tout en nous donnant de mesurer l'importance de la dynamique de l'institution psychiatrique dans son ensemble face au travail personnel.
Qu'il trouve ici l'expression de notre profonde gratitude.

Au Professeur P. MILLIEZ, doyen de la faculté Broussais-Hôtel Dieu. C'est dans son service que nous avons effectué jadis notre premier stage hospitalier. L'humanité de sa présence restera pour nous un souvenir de valeur.

Au Docteur L. DUJARIER, qui a su nous guider et nous conseiller précieusement tout au long de notre dernière année d'internat. Nous lui exprimons notre vive reconnaissance pour l'aide éclairée qu'il nous a apportée dans le cadre de ce travail.

A nos maîtres dans les hôpitaux

Externat : Pr. G. EDELMANN

Pr. M. DAVID

Pr. A. LEMAIRE

Pr. P. CASTAIGNE

chez lequel nous nous sommes initiés à la neurologie : matière qui aura été longtemps notre horizon principal. Nous resterons toujours redevables à la rigueur et à la richesse de son enseignement.

Internat des hôpitaux privés

Dr. M. DURET

Dr. D. COLONNA

auprès duquel nous apprîmes une première technique " d'écoute des coeurs ". En remerciement de sa disponibilité.

Internat des hôpitaux de Paris

Pr. J. LEBEAU

Pr. G. DECROIX

Pr. D. LAPLANE

qui a donné pleine satisfaction à notre appétit neurologique. Nous voudrions témoigner ici combien nous sommes touchés de la sympathie qu'il a toujours montré à notre égard.

Pr. P. PICHOT

qui nous a appris l'importance d'une précision séméiologique dans toute approche psychiatrique.
Le travail d'équipe que nous avons pu réaliser dans son service, restera pour nous une expérience marquante.

Au Pr. F. LHERMITTE
auprès duquel nous avons eu le plaisir de nous initier à la recherche sur la pathologie du langage.

Au Pr. J.P. BENZECRI
qui nous a enseigné la statistique mathématique à l'Université de Paris VI et dont l'ingéniosité nous inspire toujours le plus grand respect.

Au Pr. H. HECAEN
Il nous a fait l'honneur de nous accepter dans son unité de recherches neuropsychologiques pendant un temps hélas trop court. Son enseignement nous a ouvert des perspectives dont notre orientation psychiatrique actuelle pourrait bénéficier fructueusement.

A l'équipe de " Psychopathologie de l'expression " dirigée par le Dr. C. WIART au sein du service du Pr. PICHOT. Ses conseils amicaux et expérimentés ont été pour nous d'un grand secours dans le développement du travail ici présenté.
Qu'ils veuillent accepter nos remerciements chaleureux.

Au personnel soignant du service du Pr. FLAVIGNY

Que l'anonymat par lequel nous désignons ici l'ensemble de ses membres, ne nous empêche pas de souligner le plaisir que nous avons eu à travailler avec chacun d'entre eux, sans exception. L'écriture sur des faits psychiatriques, dont nous avons fait notre privilège, ne doit pas nous faire oublier les efforts quotidiens et le poids supporté par la fraction non médicale de l'équipe vis à vis de laquelle nous resterons à cet égard, toujours débiteurs.

INTRODUCTION

A l'origine de ce travail se situe la lecture d'un conte d'Andersen. (1)

Retrouvant à cette occasion une figure mythique qui avait depuis longtemps déjà exercé sur nous sa fascination, nous nous sommes senti dans la position du voyageur égaré devant lequel se dresserait soudain cet être femelle au corps étrange et au chant ensorcellant.

Piégé dans les filets de l'énigme, nous étions acculé à choisir entre deux solutions extrêmes : rester sous le coup de l'irrationnel de cette séduction et nous abandonner à l'emprise dévorante de l'image, ou répondre au " qui suis-je " inexorable par une tentative de nomination, donc interpréter et démasquer.
Mais choisir cette solution c'était en même temps nous exposer à porter atteinte au mythe dans sa vitalité, c'est-à-dire dans sa fonction de véhicule d'un héritage culturel.

La lutte s'annonçait donc en apparence fatale, quelle qu'en soit l'issue, lutte à laquelle nous ne savons pas encore qui peut se prétendre vainqueur. Mais n'est-ce pas encore un autre mythe que la notion même d'inviolabilité de ce bien collectif ? Car démasquer un mythe c'est aussi le faire accoucher de son complexe symbolique Comment une telle maïeutique pourrait être à même d'épuiser la fécondité représentative d'un signifiant toujours disponible pour l'utilisation de l'individu comme du groupe !

Opter pour ce corps à corps nous conduisait par ailleurs à nous placer au carrefour du mythe en question et des fantasmes qui le sous-tendent (2) : or cette démarche, pour échapper à une référence imaginaire strictement personnelle, donc subjective, exigeait une exploration patiente des champs de la psychopathologie.
Deux types de sources nous ont guidé dans cette exploration :

- d'une part un échantillon de productions picturales ayant à faire soit avec le mythe soit avec ses variantes, mais situées chacune dans un contexte clinique précis.

- d'autre part une observation personnelle, dont les premiers éléments, par un heureux hasard, nous sont parvenus alors que nous débutions nos investigations mythologiques.

De ce fait, matériel clinique et matériel mythologique sont venus se déposer parallèlement, se consolidant mutuellement et rappelant l'alternance caractéristique des couches de sédimentation d'une structure géologique.
C'est par souci de clarté que nous avons choisi de désintriquer les éléments de cette construction en imposant à notre travail le moule d'une division tripartite, à chaque partie correspondant un mode d'approche différent.

Le premier chapitre parcourt ainsi la transmission du mythe et de ses variantes de l'antiquité à nos jours.
Des hypothèses interprétatives sont formulées.
La lecture du conte d'Andersen est placée en charnière et annonce le deuxième chapitre : là, mythe et fantasmes se rencontrent dans l'univers de la créativité.
Le dernier volet est consacré au compte rendu de l'observation clinique personnelle, dont l'exposition a été ordonnée en vue d'illustrer nos hypothèses, et ne suit donc pas le déroulement chronologique du traitement.
La relecture du mythe sous ce triple éclairage est effectuée dans la conclusion, qui résume l'état actuel de nos réflexions, tout en laissant la porte ouverte à une élaboration ultérieure.

CHAPITRE I

§ 1 PRECURSEURS DE LA SIRENE DANS LA MYTHOLOGIE ASSYRO-BABYLONIENNE ET EGYPTIENNE

La mythologie assyro-babylonienne offre des figures que l'on peut considérer comme des prototypes de la sirène marine. Le Dieu Ea-Oarnès y était représenté tantôt comme un personnage humain revêtu d'une peau de poisson, à la façon d'une cape, la tête de l'animal le coiffant comme un casque, tantôt, et ce serait une figuration plus tardive, comme un être chimérique : homme jusqu'à la ceinture, poisson au-dessous. Dieu solaire, il émergeait de la mer le matin pour y replonger le soir et entamer sa longue traversée nocturne des océans. Elément fécondant, il était relié par son corps de poisson , au thème de la mort et de la renaissance, venant ainsi ancrer dans la nuit des temps deux signifiants primordiaux (le soleil, et le poisson) à une signification phallique développée clairement dans le rôle d'initiateur qui lui était attribué : Oannès enseignait en effet la connaissance à ceux qui l'écoutaient.

Une divinité féminine répond à ce Dieu : il s'agit d'Atergatis déesse sémitique de la lune. Dans les représentations les plus anciennes on la figure par des extrémités humaines sortant d'un revêtement d'écailles. Elle sera plus tard moitié femme, moitié poisson. Tout un réseau symbolique est lié à cette représentation, dont les noeuds essentiels sont les phénomènes cycliques, les mystères de la féminité, la mort.

Des oiseaux à tête humaine se retrouvent dans des productions funéraires égyptiennes. Ils sont censés représenter l'âme des morts. C'est dans la tradition égyptienne qu'il faut probablement chercher l'origine des sirènes ailées de la mythologie grecque. Elles n'en seront pas moins des divinités marines, malgré leurs attributs corporels aériens. Notons dès maintenant que le sphinx a suivi lui aussi la même trajet.: il était en Egypte le gardien des nécropoles géantes avant d'être recréé par le génie grec. Nous aurons l'occasion de revenir sur les multiples points communs de ces deux êtres mythiques.

§ 2 GENEALOGIE DES SIRENES D'APRES LA MYTHOLOGIE GRECQUE (3)

Les sirènes sont des démons marins, à demi femmes et à demi oiseaux.

Elles passent selon la tradition la plus courante pour être filles du fleuve Acheloos et de la muse Melpomène. Les caractéristiques de chacun de ces deux géniteurs ainsi que celles de leurs ancêtres respectifs nous ont semblé riches en enseignements pour comprendre le rôle attribué aux sirènes et leur mode d'existence : aussi les envisagerons-nous avec quelques détails.

Acheloos est l'aîné des fleuves : c'est d'ailleurs le nom du plus grand fleuve de Grèce (appelé aujourd'hui Aspropotamos).

Il est lui même fils d'Océan, et de Tethys qui appartiennent tous deux à la génération des Titans et Titanides, fils et filles d'Ouranos et de Gaia.

Océan est la personnification de l'eau qui entoure le monde : il est représenté comme un fleuve coulant autour du disque plat de la Terre.

Tethys, sa soeur et épouse, personnifie la puissance féconde de la mer.

Il est déjà intéressant de noter la succession temporelle : océan-fleuves, le premier venant signifier la limite entre un dedans et un dehors : limite circulaire, close sur elle même, alors que les seconds sont là où s'instaure la notion de "brèche".

Ouranos (le ciel) était lui même fils de Gaia (la terre) : naissance parthénogénétique qui nous renvoie aux origines de la théogonie hésiodique. Il en devint par la suite l'époux. Les fils qu'Ouranos donna à Gaia, les Cyclopes et les Hécatonchires (personnages "aux cent mains"), étaient contraints par leur père à rester prisonniers du ventre maternel. Ne tolérant plus cet état de faits Gaia avait demandé à ses fils de la venger de son mari. Tous refusèrent (Océan y compris) sauf le cadet des Titans, Cronos, qui après s'être dissimulé surgit brusquement au moment de l'accouplement de ses parents, armé d'une faucille que lui avait donnée sa mère, et châtra son père. Les

Géants, les Erinyes et les nymphes des forêts naquirent du sang de cette blessure et du pénis, lancé à la mer, jaillit une blanche écume d'où naquit une jeune fille : Aphrodite (métaphore riche de sens puisqu'elle nous indique que l'origine du désir est dans ce phallus perdu d'Ouranos, "séparé" sans espoir de restitution : mythe qui renvoie d'ailleurs à celui du phallus manquant, dévoré par les poissons, du corps embaumé d'-Osiris dans la tradition égyptienne).

Réduit à l'impuissance, Ouranos conserve cependant le privilège de prévoir l'avenir. Il avertit son fils Cronos qu'il sera lui même évincé un jour à son tour, par un de ses propres fils.

Pour échapper à cette prédiction Cronos avalera un à un tous les enfants que lui donne sa soeur et épouse : Rhéa, et c'est grâce à un stratagème que cette dernière arrivera à soustraire un de ses fils, Zeus de la rage dévoratrice de son mari.

Océan qui ne s'est jamais résigné au sort qui avait été réservé à son père, aidera par la suite Zeus et les Olympiens dans la lutte entreprise pour détrôner Cronos, lutte qui prendra le nom de Titanomachie et qui verra la victoire de Zeus, et l'instauration d'un nouveau pouvoir divin, celui des Olympiens (Zeus, Athéna, Appllon, Héra, Poséidon, Hadès

Océan apparaît ainsi comme un personnage ambigu : partagé entre son appartenance à la première génération divine (celle des éléments personnifiés, celle des monstres et des géants de toute sorte, bref celle de la bestialité des passions aveuglantes et des amours incestueuses), et son alliance avec l'ordre nouveau (celui de la raison, des affects éclairés par l'esprit). Mais cette alliance avec les Olympiens contre son propre frère Cronos, est dictée avant tout par un sentiment de piété filiale : Océan reste soumis à son père détrôné et châtré : Ouranos. N'ayant pas en lui-même le courage d'affronter la loi du père comme Gaia le demandait il continuera à rendre hommage à ce père dévalorisé par l'aide qu'il apportera à une bataille dans laquelle il n'aura eu aucune initiative.

Ainsi la répétition d'un acte de révolte (contre Ouranos d'abord, puis contre Cronos) déjouera les ruses utilisées par les pères, pour éviter l'avènement de la "génération nouvelle". Avec Zeus et les Olympiens, la Loi sera instaurée.

Un même mécanisme de répétition agira dans la lignée qui nous intéresse ici plus directement : celle qui d'Ouranos conduit aux sirènes en passant par Acheloos. Car cet Acheloos avait, nous dit-on, le pouvoir de se métamorphoser. Ce don avait effrayé la belle Déjanire, fille du roi d'Etolie, convoitée par le Dieu-fleuve. Elle se précipita avec d'autant plus d'ardeur dans les bras d'Héraclès(dont il ne faut pas oublier qu'il était le fils direct de Zeus, ayant revêtu l'apparence d'Amphitrion, pour séduire Alcmène).

Il va sans dire qu'un combat singulier entre Acheloos et Héraclès s'en suivit, combat au cours duquel, Acheloos usant de son pouvoir prestigieux se transforma en taureau. Mais Héraclès lui arracha l'une de ses cornes et Acheloos dut s'avouer vaincu et se rendre.

Ainsi une double castration du père macule l'arbre généalogique des sirènes. La blessure dont il est question ici n'a pas la connotation valeureuse qu'ont les péripéties de la branche des Olympiens.

Là, c'était les fils qui se révoltaient contre les pères et les détronaient (Cronos contre Ouranos et Zeus contre Cronos). Ici l'humiliation est le fait d'un tiers (Océan ne fait qu'assister à la première scène et c'est un étranger qui gagne au combat Acheloos).

Une tradition rapportera même que les sirènes sont issues du sang de la blessure de leur père-toreau Acheloos ... mais il ne faudrait pas se hâter d'établir un parallèle avec la castration d'Ouranos et la naissance d'Aphrodite. La métaphore " du phallus manquant " est certes présente, mais son avatar bestial (la corne du taureau) dit bien la distance qu'il y a entre l'Amour incarné par celle qui surgit de l'écume et l'ambivalence des passions que les Sirènes viendront à symboliser.

Telle est l'ascendance paternelle des Sirènes, du moins selon la tradition la mieux reconnue. Leur ascendance maternelle est relativement plus simple : les sirènes sont des filles d'une des Muses. En général il est question de Melpomène, muse de la tragédie (étymologiquement : celle qui conduit le chant).

Voici donc condensés le moyen de séduction dont useront les sirènes et l'issue tragique de leurs amours.

Ce qu'il faut noter surtout c'est que les Muses sont les filles de Zeus et de Mnemosyné ("la mémoire"). Que cette dernière soit une Titanide n'empêche que les Muses appartiennent à la nouvelle génération: celle des Olympiens. Chanteuses divines, elles président à la pensée sous toutes ses formes.

Divinités primitives et Olympiens, pulsions archaiques et affects éclairés (c'est-à-dire soumis à la Loi), prégénitalité et génitalité, concourent à la constitution de ces personnages chimériques de la mythologie que sont les Sirènes : mi bêtes, mi femmes ; malgré leur corps d'oiseau, elles sont des divinités marines. Elles se tenaient selon les plus vieilles légendes dans une île de la Méditerrannée et attiraient par leurs chants les marins qui passaient au voisinage. Les navires, approchant dangereusement des côtes rocheuses, se brisaient et les Sirènes dévoraient les imprudents.

On connaît les conseils que Circé avait prodigués à Ulysse pour se méfier du danger des Sirènes et le subterfuge utilisé par lui pour entendre leurs voix délicieuses sans succomber à leur séduction.
" Viens à nous, glorieux Ulysse, honneur de la Grèce - chante l'auteur de l'Odyssée - arrête ton navire afin d'entendre notre voix. Jamais on ne passe outre avec un vaisseau, avant d'avoir ouï les doux chants qui s'échappent de nos lèvres, puis on s'éloigne transporté de plaisir et sachant bien plus de choses". Mais Ulysse, attaché solidement à son mât, échappera au double attrait de la jouissance et du savoir et l'équipage zelé, les oreilles bouchées par de la cire, ne cessera de ramer, éloignant le navire du danger.

On raconte que dépitées d'avoir échoué, les sirènes se jetèrent à la mer et périrent.

Ce détail n'est pas sans importance, à être mis en rapport avec le contenu du conte d'Andersen : qu'un homme plus rusé qu'elles, réussisse à échapper à la séduction des sirènes, tout en sauvegardant son plaisir, la mort sera là pour sanctionner cette victoire. Car si les sirènes meurent, ce n'est pas de se retrouver le ventre creux ... mais bien de la jouissance qui malgré elles, leur a été soustraite. Elles meurent à cause du plaisir qu'on leur arrache et plus exactement de n'avoir pu donner que du plaisir alors que leur appel n'a pu mobiliser personne (ni l'équipage sourd, ni son maître figé sur le mât).

On raconte aussi que les Argonautes passèrent près des Sirènes. Mais le chant d'Orphée l'emportant sur ceux des Sirènes, le navire put résister au charme et même Boutès qui se jeta à la mer pour les rejoindre, fut rattrapé par Aphrodite.

La rivalité entre Aphrodite et les Sirènes intervient aussi dans l'explication donnée par le mythe, de la conformation physique des Sirènes. Ces dernières auraient eu au départ des formes de femme mais elles dédaignaient l'amour et Aphrodite se vengea d'elles en les métamorphosant.

Enfin le lien entre les Sirènes et le monde des morts est souligné par leur implication dans le mythe de Persephone et de Demeter. Tantôt ce seraient les Sirènes elles-mêmes qui auraient demandé aux dieux des ailes d'oiseau afin de pouvoir chercher sur la mer aussi bien que sur la terre leur compagne Persephone, enlevée par Hadès, le dieu des morts et des Enfers. Tantôt leur métamorphose est mise sur le compte d'une punition de Demeter, les Sirènes ne s'étant pas opposées à l'enlèvement de sa fille. Cette note eschatologique qui reprend une thématique egyptienne se retrou dans les représentations de sirènes sur les sarcophages : paradoxalement, alors qu'elles étaient dangereuses pour les vivants, elles deviennent protectrices des morts.

Une tradition mineure attribue la paternité des sirènes à Phorcys, le dieu marin fils de Gaia et de Pontos (le Flot). Cette version conserve cependant la notion d'une ascendance paternelle aquatique appartenant à la première génération divine et tout ce qui a été dit sur l'inscription, dans la généalogie, d'une double nature, reste valable.

§ 3 LA SIRENE AU MOYEN AGE

Hérité de l'imagerie hellenistique, le thème de la sirène n'a guère de références bibliques. Etre double par excellence, il l'est aussi bien par sa nature que par sa signification. Sur les chapiteaux des églises romanes de la zone dite "mésopotamienne" (sud de la France), la sirène figure dans des scènes de chasse où elle remplace le cerf poursuivi par un cavalier ou un centaure. Le thème du cerf renvoie à celui des eaux baptismales et de la mort initiatique de l'âme (le cerf se désaltère en général au bord de l'eau et un poisson, symbole du Christ et de la renaissance baptismale, est parfois figuré à côté du cerf ou tenu dans une main de la sirène) (4).

Mais la chasse à la sirène est rarement liée au thème de la conversion. L'interprétation de la flèche du centaure qui transperce le coeur de la sirène ne nécessite pas de gymnastique particulière. Au mâle tentateur et initiateur sexuel répond la femelle séductrice, incarnation de la luxure au même titre que la femme au serpent ou que celle qui se transperce le sein avec une lance.

Mais les femmes à corps animal ne sont pas forcément des sirènes la queue de poisson peut être remplacée tantôt par un corps d'oiseau tantôt par une queue de serpent, instituant ainsi une hiérarchie de significations depuis l'âme après la mort dans l'attente d'un jugement jusqu'à l'ensorcelleuse, l'être maléfique, la pécheresse instrument du diable.

Les bestiaires écrits du Moyen Age (Philippe de Thaon, Gervaise ; Guillaume le Clerc, Pierre de Beauvais) retiennent à côté des sirènes-poisson, des sirènes-oiseau et des êtres mixtes. Leur chant attire irrésistiblement et endort : alors les sirènes tuent ceux qui se sont laissés séduire.

Dante, dans le XIX chant du Purgatoire de la Divine Comédie, voit en rêve une femme difforme et effrayante dont ne lui parvient

qu'un balbutiement incompréhensible. Attirés par cette image ses yeux se fixent sur elle : sous son regard la femme se transforme, retrouve sa beauté et se met à chanter en révèlant sa vraie nature : elle est la sirène qui tenta Ulysse, elle a le pouvoir de satisfaire tous les désirs. Alors apparaît une autre créature féminine qui rappelle Virgile à sa fonction de guide et de maitre et ce dernier se saisissant de la robe de la sirène, la déchire découvrant ainsi son "ventre" monstrueux d'où se dégage une odeur fétide qui réveille le rêveur. (5)
La sirène de Dante appartient donc à la tradition qui en fait le symbole de la séduction et de la tentation charnelle. Sa ruse "dévoilée" constitue en même temps un avertissement moral. Mais deux éléments valent la peine qu'on s'y arrête un instant : premièrement c'est le désir du rêveur qui donne paroles et beauté à la sirène : celle-ci est bien mise en scène d'un phantasme inconscient ; deuxièmement l'enseignement manifeste qui est censé être contenu dans ce rêve, à savoir l'horreur et la répulsion qui se découvrent sous l'illusion la plus captivante, peut être retourné par le déchiffrement d'un contenu latent où les affects sont inversés (dégoût pour désir) conformément aux exigences de la censure. Qu'y a t-il au niveau de ce ventre de femme pour être l'objet d'un tel conflit ? Une queue de poisson apparai là où on s'attendrait à trouver un sexe de femme et l'interprétation du phantasme s'y heurte en exigeant sa confrontation avec les avatars du mythe correspondant.

La légende de Melusine nous semble à cet effet particulièrement intéressante. Il s'agit d'un roman de Jehan D'Arras (1357) dont le personnage principal est une fée qui prenait périodiquement la forme d'u être monstrueux : mi femme, mi serpent. C'est une confusion quant à sa nature qui fît parler de sirène à son propos, mais il s'agit là d'une variante du mythe qui ne gêne pas spécialement son interprétation. Mélusine est la fille du roi d'Albanie et d'une fée nommée Pressine. Le roi n'ayant pas respecté le pact qu'il avait conclu avec sa femme lors de son mariage et l'ayant un jour surprise se baignant est contraint de se séparer d'elle. De plus, Mélusine et ses deux soeurs apprenant l'outrage subi par leur mère décident de la venger en emprisonnant leur père. Mais Pressine n'en demandait pas tant et elle punit à son tour ses trois filles. Mélusine deviendra chaque samedi un véritable monstre

mi femme, mi serpent, et jamais son mari ne devra la voir sous ce jour là.
La jeune fée se réfugie en Poitou ou elle rencontre et épouse Raymondin, non sans lui avoir signifié les termes du contrat de mariage. Un samedi cependant Raymondin cède à sa curiosité et après avoir suivi sa femme dans les souterrains du chateau, épie la scène par un trou de serrure et découvre la triste réalité : sa femme métamorphosée en serpent au-dessous de la taille en train de se baigner. Mélusine s'aperçoit de la tricherie. La rupture du contrat conduit inévitablement à la séparation du couple : Mélusine dotée d'ailes nouvelles s'envole par une fenêtre entrouverte (6).

Nous ne sommes pas loin du mythe d'Eros et Psyché.

L'interdit qui frappe l'observation de l'autre dans sa nudité et qui pousse à la transgression voyeuriste, évoque l'interdit parental contre lequel la curiosité sexuelle infantile vient buter.
L'autre est ici la mère, dont on peut remarquer qu'elle fait la loi, pose les termes du contrat, jette les sorts, punit ; la mère qui reste bonne et aimante tant que quelque chose en elle reste caché au regard de l'enfant.
Qu'on vienne à découvrir que quelque chose manque en elle et l'effroi de la vision conduira, du moins dans un premier temps à un deni et à une mise en place imaginaire d'un phallus.
Le phallus maternel est ici à la fois ce qui vient réparer la vision traumatisante de sa castration et le symbole de ses prérogatives.
L'aspect monstrueux, répugnant, vient signifier une fois de plus ce dont le regard doit rester à l'écart tout en étant lieu de fascination par excellence.

Remarquons que le sort monstrueux de Melusine est la conséquence de sa situation de hors-la-loi. Elle s'arroge des initiatives sur son père comme elle gardera par la suite un pouvoir sur son mari. Cette femme phallique ne se réfère pas à un homme détenteur de la loi. Sa solitude, sanctionnée par son envol final est inscrite dès le départ dans son mode d'être et dans son corps. Voilà un pas de plus dans la compréhension du rêve de la sirène de Dante et de la répugnance engendrée par le dévoilement de son ventre.

Mais la sirène reste vivante dans les contes et légendes des temps modernes. Leurs variantes sont nombreuses et méritent d'être survolées.

§ 4 SIRENE ET FIGURE ASSOCIEES, DANS LE FOLKLORE EUROPEEN CONTEMPORAIN

Nous devons à Geza Roheim une étude remarquable sur le mythe de **la sirène** (7). La technique qu'il utilise confirme l'intérêt que le savoir psychanalytique peut tirer des apports de l'anthropologie culturelle.
Roheim passe en revue de nombreuses croyances et légendes d'Europe orientale, de Russie, des pays germaniques et nordiques, mais aussi Françaises, Celtiques, Britanniques. Pour les interpréter il leur applique la technique d'analyse des rêves reprenant à son compte l'intuition de Ludwig Laistner selon laquelle la clef des productions mythologiques et religieuses doit se trouver dans les mécanismes de la vie onirique (8).

A la sirène sont associés les esprits des eaux, sources, rivières, lacs, côtes, la Lorelei, les Lamia, ainsi que les chevaux et toreaux des eaux tantôt seuls, tantôt montés par des esprits. Ces femmes féériques attirent les mortels dans les profondeurs des eaux par leurs chants irrésistibles. La beauté de leur poitrine est souvent notée et l'attitude de peigner leur longue chevelure leur est familière.
Leur chant ensorcelle, endort les voyageurs égarés.

Les esprits mâles sont figurés, surtout dans les pays de l'est, en train de coudre ou de raccomoder leurs vêtements ou leurs chaussures.

Le chant magique devient dans certaines légendes (Silésie) un bruit inquiétant : l'esprit des eaux est représenté en train de conter ou de tapper rythmiquement dans ses mains ou sur ses cuisses. Les curieux attirés par ces bruits ne peuvent arrêter l'esprit qu'en faisant à leur tour ses gestes. Alors le personnage aquatique plonge dans les eaux et disparaît.

Le chant des sirènes ainsi que ses variantes, peuvent être assimilés aussi bien à la berceuse que la mère murmure à son nourisson, qu'aux rumeurs étranges qui proviennent la nuit, de la chambre parentale.

Les fées du pays de Galles sont appelées " la mère qui bénit " (Bendith y Mammau).

Les sirènes ainsi que la Mélusine sont aussi l'image de la mère dont la castration déniée est cachée par le pénis imaginé (queue de poisson ou de serpent). Le motif du voyeurisme est inclu dans le nom même de la Lorelei dont la racine "Lur" signifie voir, convoiter (le mot français "lorgner" en est d'ailleurs dérivé).

Le chant de la sirène endort celui qui s'est laissé séduire (comme la berceuse maternelle assoupissait le nourisson) ; mais que cette séductrice entraine le voyageur dans la profondeur des eaux ou tout simplement que celui-ci soit dévoré, c'est à une réintégration du corps maternel par l'enfant qu'on assiste. Ce dernier s'insinue ainsi au sein de la scène primitive conçue sur le mode de l'oralité, et y prend la place du père. Il devient le phallus qui comble le désir de la mère en s'unissant à elle, en la pénétrant.

Plonger dans les eaux est par ailleurs lié au retour à la toute puissance initiale réalisée par l'existence intrautérine. Marie Bonaparte dans une étude sur la légende des eaux sans fond (9), souligne bien la fascination exercée sur l'imagination de l'homme par l'immobilité et le silence de ces étendues aquatiques, qui ont les attributs de ce qui a cessé de vivre. La mort est ainsi reliée au symbolisme maternel universel des eaux.

Le mythe de Narcisse est également présent dans les légendes concernant les sirènes et autres esprits des eaux. L'un comme les autres nous renvoient aux thèmes de l'identification primaire et de la captation imaginaire mortifère.

Roheim donne aussi à la légende des sirènes de l'Odyssée la signification d'une représentation du coït. La figure d'Ulysse attaché à son mat représenterait le pénis en érection. Interprétant toujours le mythe comme un rêve, Roheim donne à la fixité d'Ulysse le même sens qu'un songe où le rêveur se sent paralysé, alors que le thème du vol des sirènes confert une signification orgasmique à la scène. Le désir de participer à la scène primitive, tombant sous le coup de l'interdit, transforme le rêve en cauchemar.

Le rêveur voudrait fuir, mais il ne le peut pas.

La poitrine avantageuse des sirènes (qu'elles soient oiseau ou poisson) est encore un attibut maternel et Weicker donne au nom de la sirène dans le dictionnaire Roscher la signification étymologique de "celle qui étouffe". Ce qui rapprocherait la sirène du sphinx ("celle qui étreint, qui serre").

Dans " l'Enigme du Sphinx ", Roheim considère cet être mythique comme une figure combinée caractéristique de la scène primitive: image des parents unis dans le coït, ce qui pourrait jeter un nouvel éclairage sur la figure de la femme-poisson qui ici nous intéresse (10).

Ernest Jones fait d'une façon générale du cauchemar une répétition de la scène primitive, le rêveur jouant un rôle passif (11). Le terme anglais correspondant au cauchemar (nightmare) est lié étymologiquement au thème du cheval (mare=jument).

Toute une série de légendes y est associée : des chevaux aquatiques d'une étrange beauté invitent le voyageur à les monter jusqu'au moment ou échappant aux commandes du cavalier ils emportent ce dernier dans un galop effréné, soit au fond des eaux, soit dans un paysage effrayant, soit au sommet d'une colline d'où ils le précipitent.
La dévoration par la sirène a ainsi son équivalent dans la "chevauchée fantastique". Des cauchemars sont supposés être à l'origine des deux séries de légendes.

Enfin le cheval intervient par la puissance attribuée à sa miction : symbole phallique il est aussi associé au thème de l'eau et des phantasmes uréthraux. Roheim suppose en effet à l'origine des rêves où interviennent des esprits aquatiques, une excitation organique constituée par le trop plein vésical et l'envie d'uriner. Comme dans le rêve de l'enfant et de la bonne décrit par Freud dans "l'interprétation des rêves", le thème de l'eau illuste la fonction de garant de sommeil, du rêve, son développement étant proportionnel au besoin physiologique (ou aux cris de l'enfant qui s'y rapportent) qui risqueraient de mettre fin à la tranquillité et au narcissisme de l'état de sommeil (12).

Ce rapide tour d'horizon des croyances et légendes contemporaines et l'application à un matériel anthropologique culturel des techniques d'investigation psychanalytique, nous ont permis d'effectuer un pas de plus dans la découverte de la richesse symbolique véhiculée par les mythes de la sirène.

Nous pensons que le développement du mythe, apporté par Andersen dans son conte, constitue une avancée encore plus poussée dans le domaine qui nous intéresse, par l'utilisation ingénieuse du matériel inscrit dès le départ dans la structure de la figure de la sirène : c'est pourquoi nous estimons utile de nous y étendre quelque peu.

§ 5 RESUME DE "LA PETITE SIRENE"
CONTE DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1)

A l'endroit le plus profond de l'Océan, s'élève le château du Roi de la Mer.
Le fond des eaux est à l'image des terres émergées ; les poissons glissent parmis les plantes aquatiques comme des oiseaux entre les arbres.
Le Roi de la Mer est veuf depuis de longues années et c'est sa vieille mère qui tient la maison. C'est elle qui s'occupe de ses petites filles : six sirènes , l'une plus charmante que l'autre. C'est cependant la plus jeune qui est la plus belle et la plus singulière : silencieuse et réfléchie, elle n'a de plus grande joie que d'entendre parler sa grand-mère du monde des humains, des bateaux et des villes, toutes choses dont elle ne pourra approcher comme ses autres soeurs qu'à partir de l'âge de quinze ans.

Alors que ses soeurs passent leur temps à orner leurs jardins des objets les plus disparates tombés des navires engloutis et à cultiver des corbeilles de fleurs en forme de baleines ou de sirènes, elle reste à l'écart, n'accepte d'orner son jardin que de fleurs éclatantes comme le soleil et donne à sa corbeille la forme ronde de l'astre. Surtout, elle recueille une statuette de marbre échouée à la suite d'un naufrage et représentant un beau et jeune garçon, et plante près d'elle un saule pleureur. Celui-ci grandit vite et enferme la statue dans la cavité que ses branches viennent former avec le sol.

Arrive le jour où l'aînée a quinze ans : elle part à la découverte de l'au-de-là de la mer.
Au clair de lune elle aperçoit la côte illuminée et entend le vacarme de la ville mais elle reste à distance de tout celà.
A un an d'intervalle chacune des soeurs accomplira le même voyage initiatique : la troisième remontera le cours d'un large fleuve,

la cinquième assistera à une tempête. Pendant ce temps là, la petite dernière rêve à ses explorations futures ; le soir elle se tient à la fenêtre, regarde en haut à travers l'eau sombre et bleue, et il lui semble entendre le son des cloches descendre jusqu'à elle.
Alors que les cinq aînées, ayant pris goût plus aux tempêtes et aux naufrages qu'à la reconnaissance des terres inconnues qui s'étendent par delà la mer, montent le soir, se tenant par le bras, dès que le temps se gâte, et chantent merveilleusement en attendant leurs proies, la cadette des sirènes les suit des yeux avec une envie de pleurer et pense : " Moi j'aimerais le monde de là haut et les hommes qui y construisent leurs demeures".

Vient enfin le jour où la petite sirène peut échapper à l'interdit parental. Parée de fleurs de lys et de huîtres elle sort sa tête à la surface : la mer est sans un pli et sur un grand navire c'est la fête. Des feux d'artifice percent l'obscurité de la nuit et au sein de cette magie embrasée le prince apparaît, beau comme un dieu.

Les festivités finies, un sourd grondement annonce des évènements inquiétants. La mer attaque, force la coque du bateau, l'engloutit dans ses entrailles. Saisissant tout d'un coup que le prince ne peut pénétrer que mort dans le royaume des flots, la petite sirène se lance à son secours.
Le matin elle le déposera sur le sable d'une petite crique réchauffée par le soleil. C'est là que le prince reprendra connaissance. Les cloches d'un petit temple se mettront à sonner et la petite sirène cachée derrière quelques récifs assistera impuissante à l'apparition d'une jeune fille qui organisera l'accueil du prince. Ce dernier ne saura rien de son sauvetage ni de sa salvatrice.

La petite sirène retourne dans sa demeure sous-marine et se morfond de désespoir.
Un jour, n'y tenant plus, elle confie son malheur à ses soeurs. Conduite au château du prince elle passera des nuits à contempler le jeune homme au balcon, sans que celui-ci s'en aperçoive.

Le désir de monter parmi les hommes et d'être comme eux se faisant de plus en plus grand, la petite sirène finit par assaillir sa grand'mère de questions.

La vieille femme essaye de rassurer la petite princesse : si elles n'ont pas d'âme immortelle comme les humains, les sirènes vivent plus longtemps qu'eux. Certes, l'amour d'un homme pourrait infuser à la sirène l'immortalité. Mais il faut pour être acceptée là haut avoir deux grossières colonnes appelées jambes à la place d'une queue de poisson.

Un bal donné à la cour fera oublier un instant à la sirène, son souhait ardent. Dans la grande salle illuminée sirènes et tritons dansent au son de leur propre chant, au bord d'un fleuve qui la traverse. Soudain, la jeune ondine a une idée qui efface sa tristesse : aller trouver la sorcière et lui demander de l'aide.

Avant que son hôte ait pu dire quoique ce soit, la mauvaise fée a tout deviné. Elle est disposée à lui préparer un breuvage capable de diviser sa queue de poisson et de lui donner à la place deux jolies jambes. Mais celà la fera souffrir comme si la lame d'une épée la traversait. A chaque pas qu'elle fera sur terre, ce sera comme si elle marchait sur un couteau effilé qui ferait couler son sang.

Jamais l'ondine devenue femme ne pourra redevenir sirène : si elle gagne l'amour du prince au point de l'amener à l'épouser, elle pourra rester femme et acquerra en même temps une âme immortelle. Mais le lendemain du jour ou le prince épouserait une autre qu'elle, la sirène serait condamnée à disparaître et à n'être plus que simple écume sur la mer.

Hélas, pour que le philtre ait son effet magique il faut que la langue de la sirène entre dans la préparation ! Après un mouvement de recul ("Mais si tu prends ma voix, que me restera-t-il ?") la petite sirène consent à se faire couper la langue. Puis munie du breuvage tout puissant, elle passe devant le palais parental, cueille une fleur du parterre de chacune de ses soeurs et monte à travers l'eau sombre. Au clair de lune elle boit le liquide scin-

tillant, son corps se fend et elle s'évanouit.

Lorsqu'elle se réveille, le prince se tient devant elle. Il l'interroge, mais en vain, puis, l'ayant prise par la main, il la conduit au palais. La princesse nue y est parée des plus beaux habits et invitée à participer aux amusements royaux.
Le prince l'appelle " sa petite enfant trouvée " mais la traite simplement comme une esclave favorite. Lui ayant fait faire un habit d'homme il l'entraine à cheval au sommet des montagnes.
Mais c'est d'autres intentions que la petite sirène a envie. Et pendant ce temps là, le prince qui est dans la méconnaissance totale de ce que la sirène a fait pour lui, ne pense qu'à une seule chose : retrouver la jeune fille du temple à laquelle il attribue son sauvetage.

A plusieurs reprises la sirène nostalgique scrute la surface de la mer et voit apparaître ses soeurs et même sa grand'mère et son père qui lui tendent les bras ; mais elle ne peut rien leur dire de son malheur.

Un jour le prince part visiter le roi des états voisins ainsi que sa fille avec laquelle ses parents souhaitent qu'il se marie. Il est convaincu qu'elle ne pourra lui plaire car il n'y a que la jeune fille du temple à laquelle il désire lier sa vie.
Les cloches des églises célèbrent l'arrivée du vaisseau princier dans le port. La réception est fastueuse. Enfin la princesse apparaît : c'est elle, c'est la jeune fille du temple.
C'est toi, je te retrouve - s'écrie le prince à celle qu'il croît être sa salvatrice, et il serre dans ses bras sa fiancée rougissante qui taira la vérité et laissera le prince dans sa méprise pour le plus grand bonheur, d'ailleurs, de l'un et de l'autre.

Et c'est une nuit de fête destinée à célébrer ces noces qui envahit la petite sirène de ses frissons et de la certitude du dénouement fatal.
Après avoir éprouvé l'humiliation suprême (tenir la traîne de la mariée), elle se lance à corps perdu dans une danse effrénée qui lui arrache les plus atroces douleurs.

Quand le calme est revenu sur le navire nuptial, les soeurs de la sirène émergent une ultime fois et s'adressent à elle : elles ont sacrifié leur chevelure chez la sorcière qui leur a donné en échange un couteau. Si la sirène le plonge dans le coeur du prince, et que son sang tombe sur ses pieds, ceux-ci pourront se réunir à nouveau en une queue de poisson et l'ondine à corps de femme pourra redevenir sirène.
L'un de vous deux doit mourir avant l'aurore - lui crient avec déchirement ses soeurs - tue le prince et reviens-nous.

La petite sirène s'approche du couple enlacé qui dort sous la tente. Son regard oscille plusieurs fois entre le prince et le poignard pointu qui tremble dans sa main. Il est encore temps car le soleil ne s'est pas encore levé.
Brusquement la sirène lance le couteau au loin : un rougeoiement signale l'endroit où il a touché les flots avant de s'engloutir. Précédant la sanction qui l'attend, la sirène se jette à son tour dans la mer où elle sent son corps se dissoudre en écume.

Ici survient la première et unique rupture logique du récit. Le soleil s'est levé et la sirène ne sent pas la mort. Son assomption parmi les "filles de l'air", l'insistance réparatrice et moralisatrice de ces dernières lignes, tendent à l'évidence à mettre le drame qui vient de se dérouler sous nos yeux entre parenthèses. Nous ne pensons pas que l'analyse du récit ait à profiter de cet épilogue pour enfants sages.

§ 6 COMMENTAIRES SUR LE CONTE D'ANDERSEN

A la limite de deux mondes la surface de la mer s'étale démesurément : elle est à la fois lieu de séparation et lieu de réflexion.
Séparation entre l'immergé et l'émergé, elle partage l'espace en un dedans et un dehors, un en-de-ça et un au-de-là.
L'eau constitue en effet une référence naturelle et universelle au sein de ces structures duelles, ce qui nous renvoie aussi bien à la phylogénèse de l'espèce humaine qu'à la préhistoire de l'individu.
Cet élément vital des formes ancestrales de vie, est le même qui remplit la cavité intra-utérine dans l'obscurité de laquelle chacun de nous séjourna : la mère géologique coïncide avec la mère biologique. Et le couple de contraires de l'eau et de l'air constitue un archetype structural lié au dedans et au dehors du ventre maternel.
Il est remarquable que nous choisissions comme repère pour un dedans la moitié de l'espace où toute vie serait pour nous impossible, et que celle où nous vivons se voit paradoxalement conférer le statut d'un dehors.

Limite entre deux espaces dont l'un s'ouvre dans l'autre, la surface des eaux a également des propriétés spéculaires.
Calme et lisse, elle renvoie une image renversée qui semble appartenir au monde qu'elle renferme, tant elle est en même temps transparente. Agitée et dépolie, son pouvoir de réflexion disparaît : le miroir s'opacifie laissant à la seule imagination du regardant le soin de reconstituer le monde mystérieux qui s'y cache.
Mais l'agitation des eaux est aussi un signe de tempête : ce miroir qui a perdu son pouvoir de réflexion devient alors le théâtre de tragiques naufrages, il attire ses victimes pour les engloutir et les dévorer.

Le caractère spéculaire de cette surface est confirmé par les détails descriptifs du conte qui souligne les analogies

entre les deux mondes. Les plantes aquatiques ressemblent aux arbres, les poissons aux oiseaux, le château de la Mer et ses jardins à nos demeures royales et les "habitants de l'onde" aux humains. Et pourtant une note féérique donne aux profondeurs marines un caractère irréel : envers du décors, ce monde du dedans est aussi le monde du rêve et du désir.
C'est d'une géographie imaginaire que nous parlent toutes ces terres et demeures immergées et c'est d'un corps imaginaire que les sirènes se font les témoins.

Le paradoxe déjà noté est inscrit dans le vocabulaire propre au récit : Andersen utilise le terme "d'ici" pour désigner le monde des humains mais le conte se déroule à l'intérieur de la Mer et l'identification au protagoniste principal, la petite sirène, conduit à considérer le monde "d'ici" comme étant lui-même une production imaginaire. Sur ce référent initial ou cet envers de l'envers une boucle se referme qui instaure une suite ouverte de réflexions, comme celà arrive entre deux miroirs se faisant face et légèrement décalés, de sorte que l'on ne sait plus de quels côtés se situent l'image réelle et l'image virtuelle : oscillations qui ne peuvent trouver de terme que si une différence de structure est perçue entre les deux espaces en question.

Accéder à cette différence c'est accepter une dimension qui manque à l'espace du miroir, c'est "faire son trou", dans un univers où la profondeur est une réalité mesurable et ordonnable. Echapper au miroir c'est se référer à un objet tiers qui n'est pas impliqué dans les jeux de réflexion, c'est donner une place à l'Absent, s'engager dans l'ordre du symbole.
A l'inverse de l'aliénation où l'insertion dans le symbolique est perdue aux dépens d'une captation destructrice par l'image, processus de maturation ou processus de guérison effectuent un cheminement inverse : l'image révoltée, telle une sirène prisonnière de son monde, aspire à briser la glace qui l'emmure et à faire effraction dans l'univers soumis à la loi.
Mais au prix de quel sacrifice ?

Toute une image du corps doit être abandonnée pour accéder à cette renaissance : mutation qui doit être mûrement préparée au risque d'être surpris une fois livré à l'air par ce nouvel état de la matière auquel le vieil appareil respiratoire n'était pas adapté. Faute d'air liquide l'alternative est simple : se modeler en fonction de la structure ambiante ou étouffer à l'agonie comme un misérable poisson hors de l'eau.

Mais revenons à la surface de la mer : si elle constitue une limite entre deux espaces, elle a elle aussi sa structure, sa géographie : les terres qui la bordent, les îles qui tâchent son corps et les anfractuosités qui lui laissent étendre les bras, déterminent en elle autant de lieux caractéristiques.
Cette structure superficielle est analogue à celle d'une immense surface corporelle.
Or, c'est de la mère que le conte nous parle (ce qui outre la proximité des signifiants mer - mère est souligné par le symbolisme universel des eaux). C'est donc la surface du corps maternel imaginaire qui constitue la toile de fond du drame.
L'aventure de la sirène est à la fois lente exploration de ce corps maternel et élaboration de sa propre image du corps.

Ce que la surface marine est au corps de la mère et au corps propre de la sirène, l'intérieur de l'océan l'est au ventre maternel.
Cette cavité obscure est avant tout le siège d'un mystère : elle est insondable, nous dit le conte "et il faudrait mettre l'une sur l'autre bien des tours d'église pour que la dernière émerge à la surface".
A l'endroit le plus profond se dresse, phallique, le château du Roi de la Mer aux murs de corail et aux fenêtres hautes et pointues ; son toit est fait de coquillages.
Ce lieu où s'exerce un pouvoir est un attribut du corps océanique. Penis paternel détenu par la mère, il recèle des richesses fastueuses (13).

Les bateaux engloutis par la mer au cours des tempêtes viennent mettre en scène le même fantasme primitif : métaphores du désir (ils ouvrent un sillage dans ce corps de femme) ces instruments de navigation captés par le ventre démesuré sont réduits à l'état inerte. L'océan se les approprie, les neutralise, les met en pièces.
Le fond de la mer est jonché de débris morts qui témoignent de ses amours passionnées célébrées à la lueur des éclairs par le vacarme des tonnerres.

Ces scènes primitives rythmées par la foudre laissent derrière elles un spectacle de désolation et de destruction. Même la fête sur le bateau du prince ne donne qu'un change éphémère. Les feux du ciel auront vite pris le pas sur les feux dits " d'artifice". Le mat brisé, le bateau démembré se laissera envahir par les flots enragés s'engouffrant à travers ses blessures.
Le corps fissuré, s'abandonnant à la libre circulation des eaux, atteindra au même instant l'extase et la mort : orgasme sans lendemain qui ne peut advenir qu'à travers " l'être-en morceaux" et " l'être-réabsorbé" dans l'autre, sans recours.

La bouche de cette mer (e) effraye par son indétermination de lieu et la liquidité qui conditionne son caractère indiscernable et imprévisible : partout un tourbillon peut s'ouvrir soudainement dans ce visage lisse et s'appréter à happer, de sorte qu'il n'y a pas une bouche mais des centaines, des milliers de bouches transitoires et mobiles.

Le "quartier de la sorcière" est un autre lieu remarquable de cette géographie imaginaire : dans ce cloaque gris et nauséabond, la vase chaude bouillonne, l'eau bruisse comme une roue de moulin avant de s'engouffrer dans l'abîme. Une forêt monstrueuse retient de ses tentacules souples et visqueux tout ce qui est susceptible de passer à sa proximité. Débris, carcasses et squelettes recouvrent le sol

Ces déchets qui s'accumulent dans le plus grand désordre sont tous des "mauvais objets", conséquence d'un processus de destruction ou source eux-mêmes d'effets malfaisants.
La sorcière qui règne sur cet univers, image hideuse de la mauvaise mère aux attributs phalliques multiples et répugnants (grasses couleuvres, crapauds) détient les pouvoirs du mal comme ceux de la mort

Au plus profond de ce ventre maternel, c'est en effet à son propre cadavre que la petite sirène se heurte, ("une sirène que les polypes de la forêt avaient capturée et étranglée"), image de son corps mort resté prisonnier du "dedans" de la mer, comme une vieille peau, alors que son corps vivant allait être livré au "dehors".

La fascination exercée par le contenu du ventre maternel se retrouve à la surface de ce corps imaginaire.
L'exploration de celle-ci procède en six étapes par la montée successive à la surface des six sirènes.

L'heure à laquelle émerge chaque sirène a son importance. L'aînée qui monte la première, sort de l'eau en pleine nuit et c'est au clair de lune qu'elle contemple "la grande ville aux lumières scintillantes" et écoute le "vacarme des voitures et des gens".
L'objet convoité paraît inaccessible et son éloignement le rend d'autant plus désirable.
La deuxième émerge au coucher du soleil : le ciel s'embrase et un vol de cygnes telle une flèche indicatrice, désigne l'astre couchant, phallus dressé qui se dérobe aussitôt aperçu et vers lequel la sirène se met à nager en vain.
La troisième est accueillie par un soleil ardent : désormais nous sommes en plein jour.
La jeune femme qui s'éveille se remplit d'audace et pénètre dans un large fleuve qui se jette à la mer. Cette remontée du fleuve, exploration d'une brèche jusque là méconnue, constitue un point charnière du récit.

Pour la première fois les sirènes découvrent que le corps de la mer (e) n'est pas intact.
S'insinuant dans cette échancrure bordée par une végétation touffue, la jeune ondine y trouvera un soleil qui brûle et des oiseaux chantants. Symbolisme phallique qui débouche sur sa métaphore habituelle : des enfants tout nus barbottent dans une petite anse.
Une réalité nouvelle se dévoile devant les yeux de la sirène. Si les fleuves ne sont pas absents dans le monde du dedans (le conte nous en décrira un dans la salle du château), on peut aisément supposer qu'ils sont invisibles. Quant au penis paternel il n'est plus un simple attribut de la mère : sa présence dans un lieu secret de celle-ci est signe d'un Autre. A l'inverse des constructions figées des profondeurs sous-marines et des épaves déchiquetées et inertes, ce penis est source de vie, il est le phallus que la mère désire et ne possède pas.

La remontée du temps à rebours, du premier au troisième voyage des sirènes (nuit - coucher de soleil - plein jour), n'est pas un effet de hasard. Le monde du désir est un monde imaginaire : il revient au Sujet sous forme inversée. Le temps du miroir par analogie avec l'espace spéculaire, a ce mouvement symétrique qui étonnait tant Alice, une fois passée "à travers le miroir" (14).
Ces voyages successifs ne sont-ils pas les étapes d'un seul voyage intérieur : celui de "la sirène" ? Et à ce compte là, les six soeurs ne représentent-elles pas six épisodes d'une vie unique ? L'aînée des soeurs, serait alors, conformément à la structure logique de ce temps original, l'expression de la conception initiale du monde et du corps de la sirène enfant.
Le récit nous conterait la confrontation de la fillette avec la castration de sa mère et l'éveil de l'Oedipe, ainsi que les conséquences résultant de la mise en place de cette situation triangulaire.

La quatrième étape constitue en effet un recul par rapport au terrain gagné lors de l'étape précédente. "Elle n'était pas si téméraire" nous dira Andersen de cette autre sirène.
Elle restera au large et racontera que c'est précisément là que la surface de la mer est la plus belle.

Et si elles chantent d'une voix exquise, les jours de tempête, et se réjouissent des naufrages et des marins morts qui rejoindront l'abîme, ce n'est pas à leur plaisir qu'elles se consacrent mais bien à celui de leur mère symbolique, de cet océan glouton et mortifère. Peu importe qu'elles dévorent ou non leurs victimes ; le conte d'ailleurs ne le dit pas, peut-être par pudeur. Les marins (ce sont toujours des hommes qui sont séduits par ces femmes fatales) jouent entre leurs mains la seule fonction d'un objet partiel qui les unirait à leur mère invisible : pont jeté d'un corps à un autre, ce penis qui n'a que la rigidité cadavérique , leur sert d'appui contre leur angoisse, sublime hommage à une mère qui les aura toujours traitées comme des esclaves.

Pendant ce temps là, la petite dernière rêve au prince charmant, ce qui pourrait aussi bien s'interpréter en disant qu'il reste chez "la sirène" un territoire encore intact où il est permis d'espérer, et par lequel un accès à l'Oedipe serait encore possible Emportant les fleurs de sa virginité avec elle, l'ondine émerge alors que le soleil vient de se coucher. La remontée du temps à rebours a effectuée une boucle complète et on se retrouve au moment du tout premier des voyages vers la surface et devant la même innocence. La sirène approche du navire, colle ses yeux à la fenêtre du salon et le prince lui apparaît dans toute sa splendeur.
Cette première rencontre est donc celle du désir avec son objet : aucun couple parental ne surgit ici, qui pourrait exclure de sa relation l'intruse. Et la fête avec ses feux d'artifice anticipe la jouissance dont la petite sirène ressent son corps capable.

Quelle est la voie qui s'offre au désir de la petite sirène ? Sur bien des points elle se distingue de ses aînées : l'adoration qu'elle a pour le soleil auquel elle dédie les fleurs pourpres qu'elle cultive avec amour, l'enfant statue qu'elle garde secrètement dans la matrice ombragée du saule sont tous des signes d'un désir nettement génitalisé et susceptible de se déplacer selon les lois habituelles de la métaphore. Ce désir nous parle du père et de l'enfant qu'on en attend. La sirène aspire au bonheur et on voudrait que rien ne puisse l'en détourner.

Mais qu'en est-il de la réalité dans laquelle baigne cette enfant de la Mer ?

De sa structure familiale, nous savons peu de choses. Son vrai père a pour unique fonction de porter sa couronne sur sa tête. Ses soeurs ne lui offrent aucun modèle identificatoire. Sa grand-mère est assurément un personnage redoutable : protectrice mais autoritaire; elle élève ses petites filles et tient la maison. En somme elle "fait" la loi.
La vraie mère, nous dit-on, est morte depuis de longues années. Mais la Mère est en fait bien là : liquide, omniprésente, elle entoure de toute part. Ses vagues ne concèdent que des caresses passagères. En vérité, elle est le danger même. Elle "est" la loi. Elle n'accepte les hommes que morts ou totalement impuissants.

Quel sens a le désir oedipien de la petite sirène face à cette réalité effrayante ? Si elle se tourne vers l'homme, n'attend-elle pas avant tout de lui qu'il l'arrache des griffes d'une mère terrible ?
Alors que ses soeurs, ne supportant pas l'angoisse de leur manque, suscitée par la confrontation avec l'Autre, retournent à leur mère et retombent dans l'impasse de l'imaginaire, c'est pour fuir l'ensorcellement du miroir maternel que la petite sirène aspire à un monde différent.

Mais c'est là que son propre corps va venir s'interposer entre elle et l'objet de son désir, comme un point de butée qui arrêterait toute tentative d'échapper au miroir.

Réapparaissent ici les couples de contraires qui soustendent l'ensembl du récit : le dedans et le dehors, l'eau et l'air, la queue de poisson et les jambes d'homme, structures dont la stricte dichotomie ne permet qu'un seul mode d'être à la fois.
Ou la sirène entraine le prince dans le monde du dedans, mais au prix de sa noyade et c'est un corps mort qu'elle traînera avec elle comme un boulet, un corps de marbre incapable d'amour, comme la statue jadis chérie.

Ou, préférant lui laisser la vie, elle se résigne à ne pas le suivre da le monde du dehors, c'est à dire à le perdre et à se perdre elle-même. Dans un cas comme dans l'autre la rencontre ne serait possible, qu'à travers une destruction d'une des deux personnes. Comme dans le mythe de Narcisse, la rencontre avec l'image passe par une captation lethale. Ayant sauvé le prince du naufrage, l'ayant ainsi remis au "monde du dehors", la sirène se retirera au dernier moment et c'est à une autre jeune fille que le prince sourira en ouvrant les yeux. Situation qui semble être régie par un interdit oedipien mais qui est déterminée par une incapacité bien plus cruelle,inscrite dans le corps

En somme deux courants contradictoires parcourent le fonctionnement mental de la sirène. D'un côté la voie de la génitalité proprement dite avec son ouverture sur l'ordre symbolique : dans un sen la sirène connaît en effet l'usage du symbole et en parcourt les réseau selon des lois associatives parfaitement intégrées. D'un autre côté un désert imaginaire dont les pistes recouvertes par le sable ne se rejoignent jamais : ce désert est celui du corps propre. Issu du moule identificatoire d'une Mer (e) qui n'a jamais accepté l'être -au-monde séparé de sa progéniture, le corps de cette fille de l'onde garde imprimé dans sa chair sa solitude imposée.
Ce désert d'un ventre inexorablement lisse et dont la demeure du sexe a disparu, est aussi un désert du symbole Hors de l'eau la sirène est perdue : son usage des signifiants est défaillant.
La forclusion d'un signifiant primordial, la castration, barre l'accès à une véritable génitalité. (15) (16)
Les voies de communication sont coupées. La sirène se retranchera à son tour dans les fortifications orales, voyeuristes, fétichistes, habituelles pour ses soeurs. Ce qui n'empêchera pas au symbole de revenir de l'extérieur, comme imposé par une sorte de fatalité et d'être vécu à condition d'être subi.

Le sacrifice que la sorcière exige de la sirène, ne peut être compris de cette dernière. Et pourtant il répète la même solitude tragique, et concrétise, par la mutilation irréparable de sa castration symbolique, le même manque déjà inscrit dans le corps marin.

Cette langue coupée est en même temps le signe d'une impossibilité d'échange avec l'Autre. Pour avoir un corps de femme et trouver sa place parmi les hommes, la sirène perd "l'usage de la langue". Cette déchirure sanglante et douloureuse est rédupliquée, par une sorte de sursignification, dans la division de la queue que la sirène ressentira comme coupure et arrachement à chacun de ses pas. Ce sujet "fendu" ne peut accéder au symbolique. Il est dissocié en un corps (radicalement mutilé) et une langue, partie conçue comme un tout, grâce à quoi le philtre a pu acquérir ses vertues tranchantes : langue qui après absorption du breuvage se redistribue dans le corps et donne lieu à un sexe, métaphore admirable de "l'être-deux-en un" qui conditionne l'aliénation de la sirène.

L'analogie entre le réveil de la sirène après sa perte de connaissance due à l'action du breuvage, et le réveil du prince sauvé des eaux et déposé par la sirène sur le sable, mérite que nous examinions les structures de ces deux situations.
La première est une situation à trois : le prince, la "jeune fille du temple" et la sirène.
Le prince occupe la position du sauvé : livré une nouvelle fois à la vie, cet enfant ne connaît pas son sauveteur. C'est à la jeune fille qui apparaît la première devant ces yeux qu'il attribuera ce rôle.
Celle-ci ne sait rien ni des péripéties qui ont amené le prince sur la plage, ni de la méprise de ce dernier, ni de l'exploit de la sirène. Elle se trouve là par hasard, et tout en étant interchangeable, elle occupe la place privilégiée du triangle.
La sirène, enfin, qui sait tout et qui voit tout, reste invisible de ce couple inattendu, et se tait. Elle occupe la place du Mort. Autant dire qu'elle détermine la structure du triangle tout entier et les fonctions des trois Sujets.

Seuls deux personnages visibles apparaissent dans la deuxième scène.
La sirène occupe cette fois-ci la position jadis occupée par le prince. Elle place en ce dernier tout son espoir et serait prête à l'acclamer comme son sauveteur, voire son sauveur, si elle pouvait parler.

Le prince lui, n'a pas choisi d'être là, et occupe la position de la jeune fille de la première scène. Il ne sait rien du passé de cette femme qui s'offre à lui sur cette plage ni du sacrifice qui l'a amenée dans ses bras.

Reste le troisième sommet, celui de l'Absent, qui tire les ficelles de la scène et détermine les rôles : cet Absent c'est la sorcière. Tapie au fond des mers, elle n'a pas besoin de voir car elle sait de toute façon tout. Elle est l'auteur du sortilège : mais le prince comme la sirène perdus dans les mirages de leurs désirs, la méconnaissent.

Réunis deux à deux, les trois sommets de ces deux triangles nous révèlent les secrets de leur structure.

Prince sauvé et sirène sauvée forment le premier couple : chacun est à son tour l'enfant de l'autre. Le prince ressemble à la statue de marbre, la sirène est vite surnommée "ma petite enfant trouvée". La symétrie de cet enfantement symbolique mutuel, repose sur une double illusion. Ce couple nous dit les mirages de l'imaginaire et ses impasses.

La jeune fille du temple de la première scène et le prince de la seconde, personnages innocents, totalement déterminés par un Autre, finiront par se retrouver et par s'aimer. Ils se marieront et auront beaucoup d'enfants. Ils auront su s'insérer dans le symbolique en acceptant les contraintes propres au langage.

La jeune fille cachera au prince qu'elle n'est pas en réalité celle qui l'a sauvé des eaux.

Quant au prince il refoulera dans les gouffres de son inconscient cette petite sirène qui aurait pu le séduire si elle avait su parler, si elle avait pu demander. Ignorant tout ce qu'il perdait, lui, par sa méconnaissance, il n'aura été capable de considérer cette fille sortie des eaux que comme un double avec lequel on ne peut faire ensemble que du cheval.

Par son attitude il forcera l'image sortie du miroir à réintégrer les eaux et à y disparaître. Car enfin de compte c'est lui qui tue la sirène. Trop raisonnable, il refuse ce double aliénant. Mais ce meurtre est en même temps un sacrifice : c'est à dire "l'offrande d'un bien" à la cause sacrée octroyant en même temps un droit

à la parole et l'accès à la subjectivité.

La sirène de la première scène et la sorcière de la seconde comportent elles aussi des analogies. Ces personnages occupent les positions clefs des deux épisodes essentiels du conte : à travers leurs yeux, c'est Andersen qui contemple son petit monde avec l'éloignement complice du créateur.

La page finale répète un sens énoncé déjà à plusieurs reprises par le récit. Pour délivrer la sirène du sort qui lui est jeté, pour lui redonner l'intégrité de son corps imaginaire et l'arracher à la mort, une mutilation de ses soeurs a été nécessaire. Cette nouvelle castration symbolique permet au poignard - phallus de circuler une première et dernière fois. Mais les ravages aliénants sur le corps démultiplié de "la sirène" ont détruit même la force d'un sursaut final. Restant sous la fascination d'une ultime scène primitive, la petite sirène livre le couteau à la mer (e) et se jette elle-même dans les flots, comme en écho. Le phallus retourne à son seul détenteur possible La boucle est fermée Le monde du dedans est recomblé par le désir de Mort enfin triomphant.

CHAPITRE II

SIRENES ET FIGURES COMPARABLES DANS LES PRODUCTIONS PICTURALES

Il semble que la sirène ne soit pas une image exceptionnelle dans le répertoire des dessins infantiles. Elle y apparaît d'ailleurs, en dehors de tout cadre psychopathologique
Que la figure de la sirène fascine l'imagination de l'enfant, celà peut être rapporté à sa connotation maternelle et à tout ce qui a déjà été dit à propos du folklore européen contemporain, ou plus simplent à une manière de résoudre (et d'éviter) l'inquiétude engendrée par la question de la différence des sexes.

Nous pensons par contre qu'il est beaucoup plus instructif d'examiner un cas de la pathologie adulte où la figure qui nous intéresse intervient comme thème privilégié d'une création artistique. Il s'agit d'une schizophrène nommée Aloyse (17).
Aloyse est née à Lausanne en 1886 d'une famille de petite bourgeoisie protestante Le passé familial est lourd : son grand père était alcoolique, son père l'a été, Une de ses soeurs a fait un épisode délirant pour lequel elle a été hospitalisée. Une tante et un cousin du côté maternel ont été internés pour schizophrénie.
Aloyse suit sa scolarité à Lausanne où elle devient bachelière en 1906.
Elle occupera par la suite plusieurs postes de gouvernante, dans des familles et pensionnats, tout en commençant à présenter une certaine instabilité, des sentiments d'infériorité et des épisodes d'agitation au moment de ses règles, pendant lesquels elle fait de la propagande religieuse.

En 1913 (elle a 27 ans) elle voit dans une revue militaire à Postdam l'empereur Guillaume II dont elle s'éprend violemment. Il lui apparaît rayonnant comme un Dieu. Elle lui écrit des lettres d'amour mais a consçience dès le départ de l'impossibilité d'assouvir sa passion, impossibilité que vient incarner à ses yeux la personne de l'impératrice, femme légale qui seule a des prérogatives

sur Guillaume II et s'interpose cruellement entre l'empereur et Aloyse.
La jeune amoureuse est prête à sacrifier ses sentiments pour le bien de l'humanité. Déjà, elle prête au couple impérial l'intention de "l'adopter" (c'est à dire de l'accepter parmi eux à condition qu'elle ne soit qu'une enfant), quand un jour elle voit apparaître dans un parc "une créature féminine qui la suit et l'enveloppe délicieusement de son merveilleux sourir", la "guérissant ainsi de sa nostalgie".
En rêve, cette même créature prend la forme d'un "aigle-colombe" qui "plane idéalement rose en Impératrice de paix d'Allemagne sur la tête précieuse de Sa Majesté l'Empereur de paix Wilhelm II".

De retour chez elle, Aloyse se croit une martyre envoyée par Dieu pour corriger le monde, veut prêcher et prétend être fiancée à un pasteur, qu'elle surnomme le "pape protestant" et dont elle se croit enceinte.
Progressivement elle se néglige de plus en plus, devient indifférente, renfermée, agressive, se dit persécutée, a peur qu'on vienne l'assassiner ou qu'on lui prenne son fiancé. Elle se montre très ambivalente à l'égard de son père.

Dans un grand dessin fait en 1950 Aloyse peindra les différentes étapes de son amour avec le "pape protestant" : rencontre, joie, séparation pour des motifs moraux et religieux, mépris pour l'homme qui l'a abandonnée.

En 1918 la jeune femme délirante et dissociée est internée à l'Hôpital de Cery. En 1920 elle sera transférée à l'asile de la Rosière où elle exécutera dans ses phases de quiétude toute sa production picturale, non sans en recevoir en retour une nouvelle forme d'équilibre affectif et mental, le travail de reconstruction de la réalité que lui permet le pinceau et l'exutoire qui s'offre ainsi à sa tempête pulsionnelle, lui garantissant une certaine économie de son délire.

Cette production est très riche. Nous ne nous étendrons pas sur les enseignements qu'elle apporte quant à la technique de composition schizophrénique, pour dire par contre quelques mots de la thématique.
Les femmes reviennent très fréquemment dans les tableaux d'Aloyse. Tantôt elles campent solitaires et hautaines, occupant à elles seules toute la surface peinte, tantôt elles sont accompagnées de personnages masculins qui restent en arrière-plan, petits, chétifs, disgracieux, souvent informes. Elles sont en règle de grandes amoureuses tragiques, des reines malheureuses et prisonnières. Les hommes peuvent être, eux aussi, des personnages célèbres, mais leur facture reste la même.

Des figurations mythiques constituent le deuxième grand pôle thématique ; trois figures reviennent souvent : le sphinx, la sirène, et le couple d'Eros et Psyché.

"Le sphinx, dit Aloyse, c'est une dame qui n'a pas de corps, seulement un buste, l'homme en a peur, il ne sait pas qui c'est cette dame, il est amoureux d'elle".
Lorsque la femme consent à l'amour, le sphinx vient veiller près d'elle, armé d'une épée.
La sirène poisson est représentée avec d'énormes seins. Elle est donc celle qui étouffe, tout en excluant dans l'animalité de son corps, le lieu d'un sexe.
Sphinx et sirènes dévorent leurs victimes. Leurs amours ne peuvent avoir qu'une issue tragique.
Dans leur corps est inscrite l'impossibilité de donner satisfaction aux désirs qu'elles suscitent. Cette inscription dans la chair est en même temps une garantie : en évitant le rapprocher sexuel elle assure aux objets tombés sous le coup de la séduction, la distance nécessaire pour que soit épargnée la conscience douloureuse du manque.
Ces êtres monstrueux (la sirène en tout cas) ne peuvent être violés.
La figure divinisé de l'Empereur d'Allemagne, garantit elle aussi le même éloignement protecteur. Seul le "pape" peut rendre Aloyse enceinte et encore, on peut se demander par l'intervention de quel Saint-Esprit !

Sphinx et sirènes aux seins larges, viennent aussi à symbolyser le surmoi maternel archaïque, à la fois dangereux et protecteur.
Ils sont comparables à l'aigle-colombe rêvé par Aloyse, qui plane en "Impératrice de [illegible]" sur la tête de l'Empereur, venant signifier à la fois l'interdit oedipien et la possibilité d'une alliance avec la mère, si cet interdit est respecté.
L'hallucination dans le parc, de la créature féminine qui suit Aloyse et "l'enveloppe de son sourir" en la "guérissant de sa nostalgie", remplit apparemment la même fonction.

Aloyse renonce à son amour oedipien et regresse à une relation duelle avec le personnage maternel. Elle en sera désormais "enveloppée", elle voudra fusionner avec elle.
Et ce n'est peut-être pas sans délices, qu'elle s'identifiera au voyageur égaré qui va être l'objet du festin du sphinx ou de la sirène.

Mieux vaut donc avoir à faire à une femme (à sa mère), qu'à un homme (à moins qu'il ne s'agisse de Dieu en personne ou d'un de ses substituts). Qu'une relation sexuelle soit envisagée, elle ne pourra se dérouler que sous le regard et la surveillance de cette mère le sphinx terrible et protecteur viendra armé d'une épée, veiller auprès de la femme consentante.

Si Psyché apparaît la seule créature "humaine" de ce cortège inquiétant, ce n'est pas sans sacrifice qu'elle peut réaliser ses amours. Condamnée à ne pas voir celui qu'elle aime, la transgression du pacte pré-établi la conduira à la perte de son partenaire.
Une version du mythe d'Eros et Psyché fait d'ailleurs état de l'apparence monstrueuse du Dieu lorsque la jeune fille le découvre à la lueur de sa lampe à huile. Renversement qui renvoie à la Sirène de Dante comme à la Mélusine de d'Arras.

La figure de Psyché introduit une référence à la "loi" au même titre que l'intervention interdictrice du personnage maternel ; cela suggère de la part d'Aloyse, un essai d'Oedipification et d'insertion dans une structure triangulaire par l'intermédiaire du délire ou de la "projection" picturale (18).
C'est pour fuir une relation duelle étouffante avec la mère, que l'homme est investi comme un sauveur. Mais la mère aura vite [illegible] de récupérer sa proie.

o

o o

Le destin parallèle du sphinx et de la sirène d'Aloyse enrichit d'une façon originale les analogies qui peuvent exister entre ces deux figures mythiques et nous voudrions en profiter pour y réfléchir une fois de plus.

Nous avons vu que la source de ces figures célèbres de la mythologie grecque, doit être cherchée en Egypte.
La Grèce les introduira cependant dans un réseau symbolique qui dépasse de loin la thématique mortuaire égyptienne.
La génitrice du sphinx est elle-même un être monstrueux : belle jeune femme dans sa moitié supérieure, Echidna est un horrible serpent au-dessous de la taille. Yung en fait une image maternelle : la moitié supérieure est humaine, attirante, digne d'être aimée, la moitié inférieure animale, terrible, angoissante, en rapport avec l'interdiction de l'inceste (19).

Echidna elle-même est issue de G aia et du Tartare, personnification des enfers. Elle n'enfantera que des monstres (la Chimère, Gorgone, Cerbère, le lion de Nemée, l'aigle de Promethée, Orthros le chien de Geryon).
C'est en s'unissant à son propre fils Orthros, qu'Echidna donnera

naissance au Sphinx de Thèbes. Cet être (qui, contrairement aux sirènes, n'a pas d'Olympiens dans son ascendance) est donc issu d'un commerce incestueux et ce n'est pas par hasard qu'il se trouve sur le carrefour déterminant du chemin d'Oedipe.

L'énigme du Sphinx, pour Roheim, c'est l'homme et pas seulement dans la perspective des étapes maturantes de sa vie : c'est l'homme dans son origine, l'homme dans cette "scène originaire" où les trois sommets du triangle ne font qu'un. L'énigme du Sphinx est par conséquent le sphinx lui-même en tant que "parent combiné" (10) Sphinx et Sirène renvoient par l'intermédiaire de leur corps à la scène primitive; lieu d'une fascination, ils attirent et repoussent à la fois. Le Sphinx dévaste la région de Thèbes, la Sirène règne sur la Méditerrannée où elle rend toute navigation périlleuse.

Le Sphinx, dit Bela Grumberger, est un agrégat de symboles, c'est "un bric à brac de projections" (20)
Il est investi d'un pouvoir magique, il est l'incarnation de la superstition et de l'obscurantisme qui marquent une "pseudo-civilisation". Oedipe, en vainquant le Sphinx, met fin aux abus d'une pensée magique et d'une tyrannie oraculaire ; en arrachant le masque de la bête, il dévoile le vide sous-jacent et la précipite dans le néant.

La résolution de l'énigme du Sphinx permet à Oedipe le libérateur d'épouser la reine veuve (sa mère Jocaste). La réponse à la question sur l'homme et son origine donne donc accès à ce qui finira par être appelé l'"Oedipe"

La question dont la Sirène est porteuse, est moins explicite.
Son attribut essentiel est le chant et ce chant est, dans une première perspective, une simple voix, qui renvoie à la perception initiale de la voix maternelle par "l'infans", indépendamment du dit

Aulagnier, analysant le livre de Wolfson : "le schizo et les langues" et l'attitude qui y est décrite de ce fils qui se bouche avec précipitation les oreilles à l'approche de sa mère, insiste sur les propriétés magiques de cette voix maternelle qui peut "réabsorber son fils dans son espace sonore, le posséder, le ressouder à son corps, grâce à une maille de sons, telle un filet de pêcheurs" (21) (22).
"Ce que fuit Wolfson, poursuit Aulagnier, c'est le boulversement émotif que suscite en lui son propre désir de se perdre à nouveau dans l'espace maternel".
La voix maternelle est ce qui transperce, elle est vécue comme une langue, au sens anatomique du terme ; elle désigne une partie du corps maternel

Dans une deuxième perspective, le chant de la sirène porte en soi un mensonge ("je suis capable d'offrir le savoir de la jouissance") qui trouve son support dans ce corps monstrueux qui n'a rien à offrir à l'homme qui cède à la séduction.
Or la découverte du rapport particulier que le langage a avec le mensonge est pour le sujet en train de se constituer, à la fois source de coupure et étape à franchir dans la voie de sa maturation.

"La découverte du mensonge, dit Aulagnier, est responsable d'une première et sanglante déchirure entre les deux unités de ces signes linguistiques qui se prononcent amour, désir, vie, faim, douleur. Le "mon chéri" de la désignation maternelle dévoile qu'il peut avoir comme "signifié" celui qui est chéri mais aussi bien celui dont on veut tromper la faim, celui qu'on veut gaver ou celui qu'on veut faire taire".
"Le langage apparaît comme le lieu de l'impossible adéquation entre le nommé et l'existant".
Il faut, comme l'enfant, séparer ce qui dans le langage peut rester pure métaphore du désir, (comme celà peut être le cas dans le discours amoureux ou poétique), de "cette autre partie qui doit se soumettre à la loi propre au champ sémantique, au nom d'un principe de vérité", partie qui échappe à la toute puissance du désir et qui transcende la singularité du sujet.

Il n'y a rien à savoir, pour le sujet, si ce n'est avant tout que le langage peut mentir. La découverte du rapport entre langage et mensonge peut donc être considérée comme un lieu d'accès à la castration symbolique.

L'enfant peut accepter le risque du doute et la mise en question de son savoir. La psychotique, lui, refuse ce doute : il s'accrochera au temps précédant la découverte angoissante, celui de la certitude absolue. Il n'aura alors que deux possibilités : refuser toute signification, ressentie comme "l'imposition d'un sens aliénant", ou adhérer à la signification définie une fois pour toutes par l'Autre (la mère) et considérer le lien entre le mot et le sens comme intouchable.

Ulysse est celui qui, interpellé sur le thème du savoir, sait que le langage peut mentir.
Par le dépassement de la "question de la sirène" c'est de l'accès au langage, en tant que lieu de la castration symbolique, que nous parle le mythe.
Ulysse arrache le masque des Sirènes, dévoile leur "vide" : il se situe au delà du pouvoir magique de leur chant. Et les Sirènes se précipitent (comme le Sphinx) dans le néant.

Sphinx et Sirène portent chacun une question dont le franchissement est une étape essentielle du développement maturant de l'homme. La question de la sirène se situe avant celle du sphinx. Mais en fin de compte c'est Oedipe lui-même qu'elle concerne, puisque sa compréhension introduit à la castration.

Il est curieux de constater que les rapports entre le Sphinx et la Sirène, et par conséquent le lien possible entre la Sirène et oedipe, aient touché l'intuition d'un érudit du moyen-âge : C.F. Menestrier (23). Ce dernier pour illustrer la légende du "sphinx et son énigme de l'homme" dans "La philosophie des images énigmatiques", utilise l'exemple d'enfants monstrueux appelés "les prodiges de Rolevinck" nés lors d'une éclipse solaire en 584 ;

ce sont : "la sirène-poisson" et "l'enfant à quatre pieds".

*
* *

Les femmes à corps animal ne sont pas, bien entendu, les seules productions de l'imagination religieuse ou artistique qui à partir d'une déformation symbolique de l'image du corps de la femme renvoient aux problèmes de "l'homme" et à la castration. Parcourant le matériau pictural surréaliste notre attention a été retenue par un tableau de Paul Delvaux représentant un bois de femmes-arbres. Ces êtres chimériques sont femmes au dessus de la taille mais se prolongent vers le sol par un tronc d'arbre qui les y enracine et les immobilise.

René Held dans un chapitre de son livre intitulé "Paul Delvaux ou l'inceste impossible", souligne "l'extraordinaire répétition des situations, des modèles, des paysages" dans les toiles du peintre ; la préoccupation fondamentale qu'elle traduit, renvoie au thème de la "Grande Quète" ou de la "Quète du Grâal" (24). Partout, dans les tableaux, "apparaissent comme reflétées dans des miroirs parallèles, jusqu'à l'infini, des Mères, dont les seins et les yeux sont particulièrement significatifs, les premiers par leur morphologie nourricière, et les seconds par leur absence de regard". La "Grande Quète" de Delvaux est une "Quète de la Mère".
"Les belles créatures nues qui glissent" autour de l'homme, sont absentes : ces déesses majestueuses et énigmatiques sont somnambules ; "elles se croisent et, sauf exception, se quittent sans se voir et sans s'être jamais vues"

"Toute l'histoire de Delvaux montre un homme terrorisé par une mère castratrice"... "Celle-ci disait à son fils : "Un garçon ne doit pas se marier tant qu'il a sa mère".
"La seule façon pour Delvaux de transgresser les interdictions maternelles et de vivre en songe, au milieu de corps féminins, c'était de leur enlever toute vie réelle". Se réfugiant dans une idéalisation obsessionnelle, le peintre fabriquera en série des Vénus froides et superbes. Sa quête est à jamais impossible.

Il y a dans ces femmes-troncs une sursignification quant à l'intouchabilité maternelle. L'interdit qui s'incarne dans la déshumanisation de ce qui se trouve au dessous de la taille de la femme est ici renforcé par l'impossibilité matérielle de tout rapprochement sexuel.
Telle Daphné poursuivie par Apollon, la femme acquiert, par sa transformation végétale, l'immunité ; mais c'est au prix de se figer inexorablement.

o

o o

La mutation de la partie inférieure du corps de la femme ne s'inscrit pas uniquement dans le règne animal ou végétal. Nous citerons, pour clore ce chapitre, un exemple tiré de la production picturale d'un schizophrène paranoïde et décrit dans l'ouvrage de Prinzhorn sur l'art pathologique, exemple où la métamorphose a pris l'apparence glaciale et rigide du monde minéral (25).

Il s'agit du "cas Joseph Sell", un dessinateur industriel, né en 1878 et interné à l'âge de 29 ans pour des troubles manifestes du comportement.
Son enfance avait été tranquille, sa scolarité moyenne, mais il s'agissait d'un garçon timide, réservé, s'isolant facilement et craignant les remontrances.

C'est au début de sa vie professionnelle qu'il lui était apparu un changement bizarre dans son entourage. Il eut au départ l'impression que les gens le regardaient étrangement dans la rue. Puis des idées plus précises de persécution s'installèrent sous forme d'un délire hallucinatoire avec des éléments auditifs, olfactifs, cenesthésiques. Il se croyait en même temps investi d'une mission exemplaire, notamment au niveau des relations politiques entre l'Allemagne et l'Autriche.

Sell ne pouvait nommer avec précision ses persécuteurs ni leur nombre mais les médecins de l'asile en firent rapidement partie.
Un médiateur entre lui-même et ses persécuteurs apparut par l'intermédiaire de la croyance que des fils électriques étaient branchés clandestinement, la nuit, sous ses oreillers. Par là suite l'appareil à influencer ainsi conçu se compliqua progressivement.

Sa thématique picturale tourne essentiellement autour de la femme : il la dépeint tantôt provocante et vulgaire, tantôt sujette à des traitements sadiques comme il en décrit dans ses grandes compositions mystiques. Dans une de celles-ci apparaît même une sirène en tant que personnage secondaire.
Sell nous apprend d'ailleurs, dans une de ses lettres, qu'il avait toujours eu une "grande peur des femmes". Les thèmes de pénétration sadique, d'injections, de développement d'une tumeur dans son rectum, ainsi que le plaisir incontestable éprouvé dans la description de ses décharges électriques, évoquent une identification féminine masochique qui se retrouve probablement dans le tableau qui a retenu notre attention.

Ce tableau est une représentation typique de machine à influencer. Cette machine a une apparence humaine au dessus de la taille, évoquant plus un robot qu'un homme, avec son visage carré, son torse massif dont on ne peut dire s'il est de pierre ou de métal, ses bras articulés rappelant des tiges de bambou. Un nombril est évoqué au niveau de la ceinture mais au dessous, toute apparence humaine disparaît.
Cet être monstrueux n'est plus qu'une colonne qui s'effile vers le bas. Aucune trace de la division des jambes, aucun lieu où un sexe pourraît être évoqué. Le décor représentant par ailleurs l'intérieur d'une cathédrale gothique, l'homme machine semble n'être que le prolongement d'un des piliers de la nef et se continue, au dessus des épaules, dans les deux arcs ogivaux de l'architecture.
Par ses bras mécaniques, il tient par la taille une créature féminine qui se penche sur une sorte de vasque et tient dans ses mains des instruments de torture : lance et fouets.

La femme est ainsi représentée dans l'attitude où elle subit l'influence de l'homme-machine, mais elle semble en même temps participer, comme l'évoque son geste, aux mauvais traitements qui lui sont infligés.

L'évolution du délire de Joseph Sell nous a permis d'assister à la constitution progressive de la "projection" du mauvais objet, conformément aux conceptions de Tausk (26).
La machine à influencer paraît une fois de plus être l'aboutissement de ces mécanismes de projection : l'aspect sous lequel elle nous est représentée suggère qu'un certain nombre de modifications successives ont rongé peu à peu son apparence humaine (et pourraient peut-être, si elles se poursuivaient, lui ôter toute référence corporelle possible, pour la rendre méconnaissable).

Les organes génitaux ont disparu (n'était-ce pas justement la première modification qui avait affecté la machine à influencer de la malade de Tausk ?). Puis la division des jambes, abolissant ainsi un chemin qui pourrait conduire sur un "non-lieu" c'est-à-dire sur le désert du sexe absent.
Division des jambes et lieu du sexe entretiennent une relation de contiguïté. Dans cette perspective, la "forclusion" du sexe en tant que support de la castration, ne peut avoir qu'un seul aboutissement : la projection d'une partie inférieure du corps dont toute division a disparu.

CHAPITRE III

OBSERVATION DE BEATRICE G.

Béatrice G. est une jeune fille de 22 ans. Dans son vécu douloureux, ses fantasmes, ses dessins, ses rêves, le mythe de la sirène circule en filigrane : s'il ne débouche jamais sur sa nomination, il nous revient cependant riche d'un sens qu'il nous appartient de découvrir.

Cette jeune étudiante en philosophie est née dans le midi. Fille unique issue d'une famille de niveau socio-économique modeste, elle vivra son enfance et son adolescence, partagée entre le domicile parental, parisien, et la maison située dans le midi, d'une tante et d'une grand-mère paternelles. Le premier séjour dans cette cellule adoptive aura lieu entre l'âge de 18 mois et celui de 4 ou 5 ans ; le deuxième de 6 à 9 ans : sa tante se sera entre-temps mariée et attendra un enfant ce qui fera ressentir cruellement à Béatrice son statut d'adoption. De nouveaux séjours auront lieu par la suite.
Alors que l'oncle par alliance n'aura sur cette enfant étrangère aucune autorité et n'interviendra nullement dans son éducation, la tante, elle, se comportera en mère : protectrice, douce, maternante, sévère au besoin, elle s'arrangera bien cependant pour faire comprendre à Béatrice qu'elle n'est pas sa vraie mère.

Si les séjours fréquents chez la tante sont justifiés officiellement par des raisons de santé, la fillette se rend vite compte qu'il en est en réalité tout autrement : on l'écarte pour lui éviter le spectacle affligeant de la mésentente de ses parents et de l'inconduite de sa mère.
A peine a-t-elle eu le temps de s'habituer à une cellule familiale qu'on la renvoie dans l'autre. "Ai-je perdu leur amour ?" se dit Béatrice dans le souci épuisant d'adhérer à l'image qu'on attend d'elle.

Ces deux lieux de l'enfance sont aussi deux lieux du désir de l'Autre, lieux dont le joint paraît difficile à faire. Un prénom différent, quoique dérivé du prénom original, est conféré à Béatrice par sa famille adoptive. C'est de l'idée qu'elle est une victime innocente qu'elle sera nourrie, la tante se posant d'emblée comme le bon objet de remplacement d'une mère dont seule est reconnue l'ombre malfaisante.
Il faudra que les parents de Béatrice divorcent, (elle aura alors 13 ans) pour que la mère enfin débarrassée de ce père gênant, se tourne à nouveau vers sa fille et déverse sur elle sa tendresse étouffante et son anxiété.

Etudiante, Béatrice prend la décision de quitter le domicile maternel et va loger dans une chambre indépendante, tout en gardant de contacts réguliers avec sa mère.
Mais petit à petit, une inertie désespérante l'envahit. Elle sort peu, a peu d'amis, n'arrive pas à s'accrocher à ses études. Elle passe des heures entières à ne rien faire, l'esprit perdu "ailleurs".

Un jour elle décide de revoir son père : sa déception sera cruelle ; celui-ci s'est remariée, il lui laisse l'impression d'un "étranger".

La première consultation dans notre service, a lieu dans le cadre des urgences. Béatrice y est amenée par sa mère qui l'a découverte dans sa chambre où elle s'est cloitrée depuis 8 jours, rompant tout contact avec l'extérieur, réduisant son alimentation à l'extrême, se préparant "à mourir pour mettre fin à un état d'angoisse intolérable".
Elle reviendra par la suite régulièrement en consultation après avoir cependant raté son premier rendez-vous (or c'était le seul où le désir de la mère était impliqué), prenant ainsi à son compte une demande d'aide de type psychothérapique (et accessoirement médicamenteuse).

Le matériel apporté au cours des entretiens, se dispose en deux registres articulés entre eux : celui du langage et de la communication avec l'Autre, et celui de l'image du corps et de ses trouble

Le langage est pour Béatrice, source de coupure et de souffrance. La parole qu'elle adresse à l'Autre n'engage que sa "personne" (ce terme étant pris au sens étymologique de "masque"(27) et non son être : "Il m'arrive souvent d'avoir l'impression d'être à côté de moi et de m'écouter parler". Aux Autres n'est livrée qu'une image : "image lamentable de moi-même ; mais ce n'est pas moi, c'est un masque".
Et soudain l'angoisse : "j'ai peur que tout d'un coup, par delà ce personnage que je joue, on puisse me connaître. J'ai peur de paraître brusquement bête, de ne pas arriver à offrir ce qu'on attend de moi, décevoir".
La fente du sujet consécutive à son accès au langage, cette séparatio entre sujet énonçant et sujet de l'énoncé est ici vécue bien plus que comme simple déchirure : elle est division entre une surface desséché figée, indéformable mais qu'on peut changer en fonction de la scène q se joue et de l'attente du spectateur et un noyau encore tendre, vuln rable, sincère. Que l'écran protecteur du masque vienne à être percé et c'est l'effondrement, la soumission sans merci à l'emprise de l'Autre.

L'usage qui peut être fait de la parole et des moyens d'expression qui l'accompagnent tels la prosodie et la mimique, peut permettre de surmonter ce déchirement : entre la révélation d'une subjectivité secrète et sa mise à nu périlleuse, et l'adéquation totale au désir de l'Autre où le sujet s'efface derrière son Image, existe une utilisation des moyens de communication qui réalise un compromis. C'est là cependant que s'introduit le risque d'une contradiction interne du message.
Ce compromis est dans la vie réelle, normal et nécessaire, pour que la parole ne soit pas le lieu de la consommation dans l'Autre ou de l'Autre. Il permet, tout comme le symptome névrotique, l'affranchissement des affects intimes sous une transcription déguisée, donc non immédiatement déchiffrable.

Là où il devient absurde c'est quand le message dans sa contradiction interne est lu à la lettre : c'est alors qu'il peut aussi devenir pathogène.
Quand Béatrice enfant s'adresse à ses parents au visage triste et grave et d'un regard implorant leur lance : "Avez-vous de la peine ?", c'est en serrant les dents et en gardant le même masque de tristesse, la même lassitude dans la voix que les parents lui répondent :"non". C'est en fait à la fois un "oui" et un "non" qu'ils lui adressent. La mimique des parents, leur comportement quotidien assurent d'eux même un commentaire sur leur parole. Tout se passe comme si par cette méta-communication il était notifié en clair à l'enfant : "notre parole est lieu d'un mensonge".
Incapable de se résigner à ce mensonge et de le dépasser, Béatrice s'accrochera aux deux usages extrêmes de la parole en sacrifiant sa propre unité : ce qu'elle dira sera tantôt un pur écho du désir de l'Autre, tantôt la livre même de sa chair, une chair qui est le support d'affects à vifs peu maitrisables.
Quand elle prendra cette parole là (quand elle la donnera, faudrait-il dire), elle sera dans la crainte permanente des blessures dont elle pourrait être responsable. Que cette peur de détruire l'objet soit trop forte et elle se retirera dans un silence qui sera pour l'Autre tout aussi parlant qu'un discours sincère. "Ne pas parler c'est ne pas considérer la personne en face de soi comme digne de confiance, c'est avant tout cacher quelque chose. Donc c'est aussi faire de la peine".
Dans cette double impasse Béatrice se perd : si ses parents ont le visage grave c'est donc bien à cause d'elle : entre ces deux culs de sac est un lieu de dépression et de désespoir, un lieu de coupure, une brèche où la subjectivité s'engouffre.

L'image du corps porte en elle la mise en scène de cette coupure en même temps qu'elle nous renvoie à ce qui ne semble jamais avoir été intégré dans un réseau symbolique : la castration, ce maillon d'une chaine aux anneaux manquants, qui resurgira répétitivement devant le sujet, tel une énigme toujours renouvelée.

Un épisode d'angoisse aigue survenu après le début du traitement, illustrera à travers ce qu'il est convenu d'appeler un accès de dépersonnalisation, la nature des perturbations de l'image du corps chez Béatrice.
Celà se passe au lendemain d'une "nuit d'amour" que l'ami de Béatrice est venu passer avec elle, alors toutefois, et celà nous semble essentiel, qu'elle ne s'y attendait pas. La nuit, dit Béatrice, a été très heureuse. Le premier mouvement de surprise surmonté, elle essaye de saisir au maximum ce plaisir inattendu. Comme le lendemain est un dimanche, les deux jeunes gens partent se promener en forêt. C'est là que brusquement le malaise s'installe : Béatrice est prise soudain d'un immense vertige, elle a l'impression que son corps se vide, qu'elle cesse d'exister ; le monde qui l'entoure lui paraît étrange. Elle regarde ses membres et a l'impression qu'ils ne lui appartiennent pas. En même temps elle se sent envahie par le besoin irrésistible de regarder vers le haut.
C'est en accrochant son regard à la cime des arbres dénudés et plus tard, quand elle sera rentrée chez elle, à la moitié supérieure des murs de sa chambre, qu'elle arrivera à résister au vertige et à retrouver progressivement le sentiment de sa propre existence. Pendant le retour, l'inhalation de la fumée de quelques cigarettes lui donnera l'impression de se "réhabiter", de se remplir à nouveau. Au total le malaise aura duré plusieurs heures.

La simple analyse phénoménologique de cet accès d'angoisse peut nous permettre de noter plusieurs éléments importants : angoisse et quiétude sont dans le même rapport que les sentiments de vide et de plein. L'opposition entre le haut et le bas vient se superposer à ces deux couples. Béatrice doit regarder vers le haut pour atténuer son angoisse, ce qui laisse supposer qu'il y a peut être vers le bas quelque chose d'effrayant, d'inquiétant, ou du moins quelque chose qu'il ne faut pas voir. Cette attitude d'évitement permet de sauvegarder les limites du corps propre et restitue une séparation entre un dedans et un dehors, entre une subjectivité et une réalité "objective", la première étant persévérée grâce à un sacrifice que l'espace imaginaire vient à signifier par un symbole dont le sens ne peut, bien entendu,

que [illegible] mystérieux. Précisons encore qu'il n'y avait dans ce "malaise" rien qui puisse évoquer un vertige rotatoire avec comme corollaire un besoin de s'accrocher à des repères fixes, et que l'[illegible] n'avait aucun rôle déterminant puisque l'impression intolérable a persisté durant des heures sans se modifier et qu'il n'y a eu à aucun moment de peur des hauteurs ou du vide.

C'est une relation sexuelle qui précède l'installation de cet [illegible] dépersonnalisation et nous avons déjà souligné l'effet de [illegible] cette rencontre imprévue. Le rapprocher soudain de [illegible] libidinal (le partenaire) a été vécu comme une situation [illegible] risquant d'entrainer l'objet à sa perte et a induit un [illegible] régression à un stade où moi et non - moi n'étaient pas encore différenciés.
Un éloignement trop important de l'objet aurait pu avoir les mêmes conséquences, réalisant comme dans le cas de la fusion, sa perte imaginaire et une privation narcissique insupportable pour Béatrice. Mais si tout au long de cet accès, les rapports de la patiente avec le monde environnant comme avec son corps propre ont été altérés, il a persisté un investissement libidinal suffisant pour que le "sens de la réalité" ne soit pas perdu. L'accès de dépersonnalisation tout en mettant Béatrice à l'abri d'une angoisse depressive liée à ses fantasmes destructeurs l'a préservée en même temps du délire.
A la suite de cet accès un temps plus ou moins long sera nécessaire pour reconstituer l'objet qui aura ainsi été menacé de disparition mais ce lent travail permettra le retour à une impression de normalité et au sentiment de sécurité (28).

Que des arbres dénudés se "dressent" devant le regard de Béatrice au moment même où la surface corporelle ne vient plus former une barrière étanche entre un "dedans" et un "dehors", celà confère un sens supplémentaire à l'épisode de dépersonnalisation. Au dessus d'un vide innomable car volontairement exclu de la perception, s'impose de l'extérieur, d'une manière "pseudo-hallucinatoire", cette métaphore phallique.
Tel un mât offrant la solidité de son appui contre l'agita-

tion de la tempête, il vient également signifier l'objet même d'un manque qui n'a été jamais totalement compris.

Incitée à dire à quoi une séparation entre le "haut" et le "bas" lui fait penser, Béatrice nous parle d'un dessin qu'elle a effectué chez elle pendant la période de claustration. L'intention initiale était de dessiner son propre corps de femme dans sa totalité. Le visage commencé en premier se prolonge par un cou, puis par le début du buste et soudainement le corps s'arrête net sur une ligne déchiquetée qui évoque la survenue d'une cassure, d'un arrachement : ce corps inachevé est posé sur une table en léger déséquilibre.
Cette table n'a que deux pieds. Lors d'une séance ultérieure nous demanderons à Béatrice de nous dessiner une table sur une feuille de papier et elle nous offrira un schéma conventionnel d'une table à quatre pieds. Il nous semble donc licite de prendre cette facture originale en considération.

La tête de cette femme sans corps est elle aussi particulière à plus d'un égard : et d'abord sa coiffure. Une lourde mèche de cheveux tombe sur la moitié gauche du visage en la cachant. Jamais Béatrice ne s'est coiffée de la sorte.
Interrogée à ce sujet elle nous répondra qu"il manque un oeil" puis revenant sur son assertion première, que cet oeil est simplement caché mais de toute façon plus petit car l'oeil visible occupe bien plus de la moitié du visage et qu'en définitive il y a au moins une chose qui manque certainement : le nez. "Mon corps et mon nez c'est un peu pareil : je ne les aime pas, je ne peux les accepter".
Comme si cette double inscription du manque dans la projection du visage ne suffisait pas, un troisième détail, concernant à nouveau la coiffure, confère au dessin une redondance qui va nous permettre de déchiffrer l'image encore mystérieuse pour son créateur : une mèche centrale prolonge vers le haut les cheveux au sommet de la tête. "J'aurais voulu pouvoir terminer cette mèche, dit Béatrice, mais j'ai été arrêtée par le bord supérieur du papier". Cette flamme de cheveux qui défie les lois de la pesanteur, n'a pu se dresser, arrêtée par le "cadre de l'image". Elle vient répéter pour celui qui ne l'aurait encore percue la castration que la patiente vit dans son corps comme une amputation, une privation irréparable.

Le cou coloré en marron comme un tronc d'arbre porte en son centre une zone vierge aux bords irréguliers. "C'est un trou", dit Béatrice de ce qui rappelle avant tout l'emplacement d'un nid ; "un trou rongé par des vers". Et quand nous lui demanderons que devient le ver, une fois qu'il s'est nourri de l'arbre, elle nous répondra : "il meurt".
Ce lieu de l'arbre qui pourrait très bien être conçu comme une matrice féconde, donne issue à des fantasmes primitifs et inquiétants : un enfant vampire habite le corps maternel et le ronge, le détruit, le vide de l'intérieur. Nulle métamorphose en papillon ou quelque autre insecte : hors de ce corps il ne peut que mourir.

Mais revenons au dessin dans son ensemble.
Le projet initial, barré de façon imprévue par le plan de la table, s'est trouvé amputé d'un fragment constitutif essentiel : à savoir le corps ; "tête" et "corps" étant ici dans le rapport explicite du "haut" et du "bas" mais aussi du "plein" et du "vide". Une étrange métamorphose a muté les membres inférieurs de ce corps. Le saut de nature entre les deux parties de cet être chimérique s'est fait aux dépens d'une déshumanisation de la partie inférieure du corps.
Comment ne pas évoquer l'enseignement de Tausk sur les "machines à influencer" (26). Il n'y a certes ici aucun élément délirant. Mais qu Béatrice tente de se "projeter" sur une feuille blanche et la partie inférieure de son corps finit par perdre toute référence humaine.
Faut-il croire qu'il y a dans ce corps une "inscription" dont le sens perdu ne peut revenir à la conscience que de l'extérieur et sous le couvert d'une mutation indéchiffrable ?

Visage et corps sont chez Béatrice, le support d'une antinomie. Voulant dépasser le blocage rencontré dans ce premier dessin, elle essayera d'en commencer un autre par le corps, mais cette fois-ci elle ne pourra y associer une tête et le dessin restera inachevé : "j'en ai conclu que ma tête ne pouvait aller avec mon corps" dit Béatrice. Elle ajoutera peu après : "il m'est arrivé en me regardant dans une glace d'être surprise par la vue de mon corps nu. J'avais l'impression d'avoir un visage d'adulte et un corps de petite

fille".
La double nature d'une image du corps réapparaît ici sous forme d'une différence de maturité. Notons que c'est la partie inférieure du sujet qui subit la déformation, qui rapetisse tout en semblant par sa jeunesse refuser l'approche de l'homme et la pénétration.

Que cette remarque nous permette de citer très brièvement un cas de dépersonnalisation publié au sein d'une revue très complète du syndrome par Callieri et Felici (29). Il s'agit d'une femme qui a l'âge de 25 ans avait installé un tableau comportant des troubles de l'affectivité, une anxiété importante, une aménorrhée et des sentiments de transformation corporelle. Se regardant dans la glace un matin elle avait pris conscience d'une mutation dont elle ne s'était, auparavant, jamais aperçue. Son corps avait pris une apparence animale; ses traits, la couleur de la peau, même ses formes, tout avait changé, et quand la malade se touchait, elle sentait bien la consistance nouvelle, témoin de la transformation. Seul son visage avait résisté à la métamorphose. Elle avait attribué d'elle même ces évènements à l'arrêt de ses règles. Le sang qui ne s'écoulait plus comme avant, disait-elle, s'accumulait dans son corps en le déformant.
Contentons nous de noter ici l'aspect structural de ces phénomènes de dépersonnalisation.
Ce qui instaure une division entre le haut et le bas, le visage et le corps, la femme et la bête, c'est l'arrêt des règles. Un refus de féminité, le rejet d'une castration ressentie peut être comme mutilation, sont redits sur un autre registre par une déformation délirante de l'image du corps.

Parlant de son statut de "femme", Béatrice nous dit que ce dernier reste pour elle une source de mystère et d'inquiétude. Elle évite "d'exhiber" ses jambes et ne porte que des pantalons. Quand elle est en présence de X elle se sent à l'aise (à condition cependant de rester à un niveau infra-verbal). En présence d'une femme il en est tout autrement : venant buter contre une identification impossible, Béatrice cherche quelle est "la différence" qui la sépare de cette autre femme.

Continuant à explorer les mystères de sa féminité, Béatrice dessine une "femme fleur" : de part et d'autre d'une frêle tige centrale deux pétales se détachent sous forme d'un huit couché ; les deux pétales sont surmontés de deux antennes-pistils porteuses chacune d'un oeil, qui se rejoignent en V au niveau d'une bouche. Les pétales contiennent des inclusions qui évoquent distinctement les différents éléments du corps : l'un contient deux seins, l'autre un nombril et un triangle noir collé contre le bord extérieur et figurant le sexe. La tige très mince descend en ondulant et s'enfonce dans un sol mouvementé et lourd, qui donne l'impression de s'écarter pour la laisser passer, de sorte que la fleur ne s'enracine pas dans le sol mais s'insinue librement dans la cavité tortueuse que ce dernier laisse apparaître : on dirait qu'elle va être engloutie, happée d'un instant à l'autre et qu'elle tient par miracle.

Le huit couché est une figure qui revient souvent dans le discours de Béatrice. Nous serions tenté d'y voir un élément purement formel : chiffre symétrique par excellence (aussi bien par rapport à un axe vertical qu'horizontal), il peut être considéré comme formé de la juxtaposition de deux "zéros", deux "vides", ou plus exactement, en se référant au dessin, de deux flammes couchées, que la verticalité de la tige sépare tel le plan d'un miroir. On dirait que Béatrice fascinée dans un premier temps par le mirage de la symétrie a voulu ensuite y échapper en renversant l'axe principal du corps et en inscrivant un contenu asymétrique dans un cadre symétrique. Elle note elle-même : "les deux parties du corps ne se touchent qu'en un point, celui par lequel passe la tige". Une coupure sépare ainsi le corps en deux à en interdire toute communication de substance au niveau de ce qu'il est convenu d'appeler "la taille" et dont la provenance de "tailler" est ainsi accusée à l'extrême tout en faisant l'image de la division vécue par le sujet.

Une inscription a été marquée au bas de la page : "fleur carnivore sur un sol mouvant". D'un côté elle confirme la précarité de

cette tige dressée sur quelque mer démontée ; de l'autre elle fait des pétales corporels une enveloppe susceptible de se refermer sur la proie que les yeux-antennes auront fasciné puis capté, pour la dévorer, l'incorporer, la détruire.

Cette femme-fleur et la mer (e) sur laquelle elle se dresse, sont à l'image l'une de l'autre : la fleur est carnivore, la mer gloutonne. L'une et l'autre appartiennent à l'univers menaçant de l'oralité.

Une féminité vécue de façon aussi inquiétante, permet de mieux comprendre les mécanismes qui président à la dissociation que Béatrice vit dans son corps. Si le visage, porté comme un masque, peut jouer un rôle protecteur, le corps, lui, effraye, peut être justement parce qu'il représente ce qui dans l'individu peut être le siège d'un désir personnel.
Ce hiatus entre la "personne" et les "jambes" rappelle celui que Gisela Pankow décrit chez une de ses malades (Valerine) dans "l'homme et sa psychose" (30).
Pour maîtriser son angoisse, Béatrice se dissocie en une partie haute et une partie basse. Dans son accès de dépersonnalisation elle évite de regarder la moitié inférieure de l'espace ambiant. Dans ses dessins, elle déshumanise le corps, le rendant méconnaissable. La glace traître lui renvoie l'image d'un corps immature de fillette.

Cette même glace est capable encore d'autres traîtrises. Béatrice s'est vue un jour, réfléchie dans la vitre d'un wagon de métro. A la faveur d'un éclairage insuffisant, elle ne s'est pas reconnue dans l'image ainsi perçue, pensant que cette dernière appartenait plutôt à " un étranger debout à côté d'elle".
Quand Béatrice se voit dans une glace, le visage qu'elle perçoit est le même que celui qu'elle livre aux passagers du métro.
Ce masque est aussi celui de la mère.

Si quelqu'un dit à Béatrice que son visage ressemble à celui de sa mère, elle éprouve un sentiment d'horreur difficilement maîtrisable. Il est peu probable que cette répugnance cache un désir d'ordre oedipien ; en fait elle traduit avant tout l'impossibilité d'une identification véritable car les seuls rapports avec le double maternel sont ceux d'une dévoration mutuelle.
Rejeter son propre visage, le livrer au commerce social, l'interposer entre les autres et sa subjectivité, c'est aussi rejeter le moule maternel qui le fabriqua par un acte de violence.
Dire que l'image dans la glace est celle d'un étranger, est en même temps une mesure de protection contre ce double maternel dressé devant la patiente et susceptible de l'engloutir.

Car si la mère horrifie, elle fascine en même temps, elle attire irrésistiblement à elle, elle séduit.
Béatrice nous parlera un jour longuement de Moby Dick. Ce livre de Melville elle le découvre par hasard à un moment où son appétit de lire la pousse hors de chez elle. Elle le feuillette avant de l'acheter et se précipite sur la dernière page.
C'est un spectacle de désolation qui fait suite au naufrage final. La mer est à nouveau calme. "Elle est pleine de requins mais ils ne sont pas dangereux".
Pour la première fois Béatrice nous introduit à travers la fascination que la baleine blanche exerce sur son imagination, au lien intime qui unit le Désir à la Mort ainsi qu'à une symbolisation aquatique où le personnage maternel devient attirant parce qu'il représente le danger même.
Par le défilé de ce jeu avec la Mort, le désir porté à l'incandescence rebondit à chaque phase de répit. Seule la possibilité d'une annihilation finale, peut lui donner une raison d'être car seule la Mort peut l'éteindre, l'assouvir définitivement. Eros est ici synonyme de Survie. Le temps ne commence à compter qu'à partir du moment où il est vécu comme un "en plus". Alors le moment de la quiétude finale peut bien durer une éternité car il est de toute façon hors du temps. Moment d'extase où l'individu est tout entier "hors de lui", où il réintègre symboliquement les eaux de sa naissance, le "dedans" de l'immense corps maternel que traduisent ici les métaphores de la mer et de la baleine.

"Tout celà me rappelle, dit Béatrice, un dessin où je me suis représentée entrain d'être engloutie dans un tourbillon d'un fleuve. Quand j'étais petite, ma grand-mère me disait que le courant du torrent qui passait près de la maison était si fort qu'il était très dangereux pour les nageurs de s'aventurer loin des rives à cause du risque d'être englouti dans un entonnoir d'eau.
Dans mon dessin je me suis représentée entrain d'être aspirée par un de ces entonnoirs".
Béatrice fait de ce moment exquis du "passage" entre le dehors et le dedans, l'air et l'eau, la vie et la mort, un instant qui se dilate à l'infini. Son plaisir est de s'imaginer là, à la limite entre deux mondes et de rester immobile, sur ce seuil de la Mort.

"En fait, voulant me représenter sur cette feuille, je me suis dessinée en momie : oui en une femme "emmaillottée" de bandelettes. Cette femme a deux visages : ils sont de profil et regardent chacun dans une direction opposée ; ils ne forment qu'une seule tête. Les bras et la poitrine sont libres. Ce n'est qu'au dessous de la taille que cette femme est entourée de bandelettes enchevêtrées. Elle a les genoux écartés, de sorte que la moitié inférieure de son corps a une forme de losange. Ses pieds sont libres et dépassent de part et d'autre, tournés vers l'extérieur, à la base de la figure".
Non, elle ne nommera pas "la sirène" mais celà importe peu. La sirène est pour nous là, qui nous appelle de son chant funèbre et captivant.

Cet être qui porte dans son visage la marque de sa dualité est un mort-vivant qui effectue le "passage". Emmaillottée comme un nourrisson, la momie aspire à repénétrer sa Mère-la-Mort et à y dormir du sommeil éternel.
Les bandelettes qui recouvrent le corps dessinent une sorte de labyrinthe. "Pour moi un labyrinthe c'est aussi un mystère "dit Béatrice. Ce vêtement de momie qui prépare le mort pour "le grand voyage", ne s'adresse qu'à la moitié inférieure du corps, comme si elle était la seule qui avait besoin d'être préservée.

En même temps qu'il annule la division des jambes et empêche de voir leur écartement, il est destiné à éviter que cette partie du corps se désintègre. La liquéfaction dont il la protège peut évoquer celle des règles : il peut, à cet égard, être considéré comme posant un terme à la féminité ; il reste cependant le signe du mystère et le labyrinthe qu'il dessine est à la fois le lieu d'un secret inquiétant et un champ dont aucune issue n'est possible.
Cette symbolisation redondante renvoie à la nostalgie d'un corps de femme imperforé et imperforable, lisse comme la queue d'une sirène qui emporterait avec elle son mystère dans sa mort.

Il y a véritablement chez Béatrice, un désir-d'être-engloutie. Elle nous dira elle-même : "dans l'eau je me sens bien, c'est mon élément ; hors de l'eau j'étouffe".
Ses rêves d'eau sont nombreux. Ce sont en règle des rêves heureux. Elle évoque à leur propos des souvenirs de baignades infantiles : "j'aimais beaucoup me baigner mais j'avais une grande peur des bateaux, même de la moindre petite barque : j'avais peur de la frôler. Un jour j'ai fait un rêve où je nageais tranquillement dans la mer quand un énorme bateau apparut. Il avançait vers moi, j'avais peur qu'il m'écrase parce que derrière moi il y avait une sorte de butte. J'ai dû me sauver précipitamment".
Le déplacement de la représentation du penis paternel sur les bateaux est probablement à l'oeuvre dans cette phobie infantile. Ce père gênant est celui qui s'oppose au désir incestueux primaire de sa fille en la séparant de la mer (e).

Et Béatrice poursuit ses fantaisies aquatiques : "l'autre jour je me sentais particulièrement angoissée. J'ai pris un bain et mon angoisse s'est apaisée. Récemment je me suis réveillée avec une impression très étrange. J me sentais comme dans une bouteille pleine d'air : j'étais mal et ne pouvais en sortir, Alors je me suis imaginée dans une bouteille pleine d'eau et ce fut beaucoup moins inquiétant".
On dirait que Béatrice est faite pour respirer de l'air liquide. Hors de l'eau elle étouffe, comme un poisson jeté par la vague sur la grève. Elle évoquera d'elle même les rapports entre l'eau de

ses fantaisies et le liquide amniotique.
Mais cette bouteille rassurante quand elle est pleine est aussi sa prison : le goulot est trop étroit et la paroi trop dure. Béatrice nous dira un jour qu'elle a l'impression de vivre avec une bouteille collée à sa peau qui épouse ses formes. Cette armure est donc bien à la fois un écran protecteur et une gangue paralysante. Elle rappelle ce que nous avons déjà dit de l'opposition au niveau de l'image du corps d'un visage-masque et d'un reste plus spécifiquement personnel, d'une superficialité défensive et d'un noyau vulnérable. Contenant et contenu nous redisent ici la dissociation du corps car la patiente s'identifie à la fois au verre de la bouteille et à l'eau qu'elle contient.
"Mon mal me colle à la peau" dira-t-elle un jour (elle aurait tout aussi bien pu dire "ma mère") et elle ira jusqu'à nous rapporter un rêve où elle demande une consultation de dermatologie pour trouver une soulution à son angoisse.

Dans un autre dessin Béatrice "se représente" en méduse dans la mer. C'est un être étrange formé de deux demi-boules se réfléchissant l'une dans l'autre et contenant chacune deux yeux et une bouche. Cette double tête de méduse n'a pas de corps, pas même quelques tentacules. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si sa substance paraît si fragile" elle peut piquer celui qui la touche et faire très mal".
Dans l'eau, Béatrice n'a pas besoin de cuirasse protectrice : elle a des défenses naturelles.
"Hors de l'eau la méduse perd sa forme, étalée sur le sable elle se déssèche et meurt. Je suis un peu comme cette méduse sur le sable : les gens qui passent à côté de moi me regardent comme s'ils regardaient une méduse mourante". Et elle rappelle à ce propos un malaise qu'elle avait ressenti dans une situation où elle était entourée de nombreux hommes debout. "Ils m'avaient paru tellement grands, dit-elle, ... comme les arbres du dimanche en forêt".

La métaphore phallique surgie soudain renvoie à un vide innomable, nous l'avons déjà vu : méduse écrasée sur le sol, Béatrice perd les limites de son corps et se déforme.

Un dernier dessin nous offre une fois de plus l'image de femmes sans corps : ce sont des femmes-bigornaux dont seule la tête dépasse d'une coquille spiralée. Cette tête est d'ailleurs exactement la même que celle de la femme-table et porte la même coiffure caractéristique.
Ici, ce corps indifférencié de mollusque, ce corps sans bras ni jambes, ce corps mou, a trouvé un moyen de vivre sans trop s'exposer, enroulé dans sa coquille.
Encore un petit peu et peut-être que la tête elle-même se retirerait dans cette carapace protectrice.
Dans les aménagements défensifs divers que leur permettent leur corps, ces êtres fantastiques restent cependant des créatures de la Mer (e).

Quand Béatrice essaye de sortir de l'eau, le monde du dehors est si dangereux qu'elle replonge aussitôt dans une eau nouvelle.
"Je suis entre deux eaux", dit-elle. Et nous pourrions entendre aussi bien : "je suis entre deux O", c'est-à-dire je suis au point de coupure de ce huit qui me détermine, ce même huit qui contenait le corps de la femme-fleur. C'est dans cette faille uniquement, qu'évitant tous les périls, je peux me retrouver en tant que sujet, à condition que je ne m'y engouffre pas.

Aux deux dangers imaginaires auxquels elle désire échapper, Béatrice donne un nom ; d'un côté l'appel de la "mort" (qui est aussi l'appel de l'océan et celui de Moby Dick), de l'autre le sentiment intolérable du "malaise corporel", la sensation d'une peau qui enserre comme une coque. Quand une sensation apparaît, l'autre s'éloigne : ce sont deux vases communicants.

Ces deux eaux sont toutes deux des eaux maternelles. Mais derrière le fantasme de Mort il n'y a pas que l'extase ultime et unique de la fusion finale.
Quand Béatrice se cloitre chez elle "en attendant la mort", ce qu'elle désire aussi c'est "renaître" à une vie nouvelle. S'accouchant d'elle même, elle voudrait tout d'un coup effacer et résoudre le mystère de ses origines. Etendue sur son lit comme la momie du dessin, elle attend le grand départ pour un pays qu'elle aurait enfin choisi, elle-même, un pays où elle aurait enfin sa place.

A la recherche du lieu perdu où la vie s'origine, Béatrice fait un rêve qui nous semble fondamental pour la compréhension des mécanismes inconscients qui président à sa structuration mentale.

Béatrice et X se promènent dans la ville de la tante et de l'oncle. Ils arrivent au bord d'un torrent au delà duquel, dans la réalité se trouvent des abattoirs. A leur place, dans ce rêve, il y a un très beau spectacle sur lequel Béatrice ne peut donner de détails.
Alors qu'ils sont en train de regarder, un personnage "énorme" s'introduit dans la scène et leur cache totalement la vue. Puis arrive un petit personnage. Béatrice craint qu'il ne soit attaqué par le premier mais celui-ci brandit un couteau et au lieu de l'orienter vers le petit personnage, se l'enfonce dans la gorge : ses entrailles ressortent et se répandent dans le sang. La vision est si effroyable que les deux jeunes gens s'enfuient.

Les associations données à propos de ce rêve sont les suivantes : D'abord un reste diurne : peut de temps avant, Béatrice avait assisté impuissante à une bagarre entre son ami X et un autre homme d'une corpulence impressionnante. X avait été blessé.
Puis le souvenir de paniques ou d'inquiétudes infantiles : Quand Béatrice habitait chez ses parents, elle avait souvent peur que

ceux-ci meurent pendant la nuit ; bien que dormant dans une pièce voisine de la chambre parentale, la porte de communication restait ouverte et la petite fille appelait quand elle était prise d'angoisse pour qu'on vienne la rassurer ; craignant en même temps le noir, elle ne pouvait s'endormir qu'avec une veilleuse allumée. Chez sa tante et son oncle des cris venaient des abattoirs, par delà le torrent, et Béatrice inquiète harcelait sans cesse de questions sa grand-mère.
Après son Bac, Béatrice avait été institutrice dans une école : elle avait constamment peur qu'un accident survienne à l'un des enfants. Un jour elle avait rêvé que l'accident s'était réellement produit et que l'enfant gisait morcelé dans la cour de l'école. Depuis ce jour elle hésitait à surveiller les coins de la cour de peur d'être affrontée à un spectacle analogue.

Le rêve et les associations auxquelles il donne lieu laissent penser qu'on se trouve en face d'un fantasme de scène primitive : les abattoirs, ce lieu où il se passe des choses inquiétantes, où se livre un commerce sanglant et d'où proviennent des cris étouffés par le vacarme du torrent, sont à l'image du secret de la chambre parentale où se nouent des rapports agressifs au point que l'un et l'autre des parents peuvent y trouver la mort. Spectacle probablement jamais vu dans la réalité mais sans doute reconstitué après coup d'après un entendu initial, source d'une inscription traumatique et d'un refoulé originaire.

Si le rêve permet l'hallucination d'une scène qui remplace par sa beauté l'horreur de la scène primitive, ce n'est là qu'un déguisement, conformément au compromis nécessité par la censure, et la même fascination se lit dans ces yeux d'enfants qui contemplent. L'interdit d'une satisfaction trop prolongée des pulsions voyeuristes se manifeste en fait rapidement sous forme de l'énorme personnage qui s'interpose de toute sa taille et empêche de voir. Mais sur cet écran ainsi dressé va se jouer une autre scène : le désir de voir l'emportant, l'effroi évité sur la première scène va émerger sur celle-ci.

Le rapport imaginé entre les deux personnages est bien un rapport sadique, accentué par la disproportion de taille des deux personnages. Mais contrairement aux prévisions, le déroulement qui va suivre va tirer de son absurdité toute sa valeur signifiante. Cet énorme personnage qui incorpore sous un mode oral le phallus tranchant qu'il tient à la main, ne peut être qu'un personnage maternel. Il est envahissant, écrasant, étouffant.
Mais dans toute cette scène nulle trace d'un "rapport" parental. Ce n'est pas le père qui donne le phallus à la mère : celle-ci le détient dès le départ et n'attend rien de son mari. Le rôle de ce dernier est contingent. Signifiant isolé du contexte, c'est comme s'il était absent ; père forclos laissant dans le symbolique le vide d'une place qui ne lui est pas reconnue.

Cette mère phallique ne l'est pas tant parce qu'elle revendique le phallus à l'homme qui en serait le porteur que parce qu'elle se pose dès le début dans sa toute puissance solitaire, s'excluant d'une référence possible à la loi.
Mère phallique, elle constitue à elle seule un couple parental, elle est le parent combiné : l'être monstrueux doté d'un pouvoir effrayant et dangereux (31) (32).

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que ce qui se passe dans les abattoirs (on y égorge les animaux) est mis en scène à la lettre sur le corps imaginaire de ce parent combiné. L'issue des entrailles ensanglantées et déchiquetées, tel un accouchement monstrueux par voie orale, vide le corps maternel du contenu de son ventre. La naissance de cet "enfant" est en même temps sa mise en pièces, sa mort. Investi narcissiquement comme un produit organique colmatant le vide maternel, son corps ne peut prétendre au statut de sujet "séparé".

Revenons un instant à un détail du rêve, non dénué d'importance : Béatrice est accompagnée de X.
A la fin du rêve les deux jeunes gens s'enfuient ensemble. Cependant X n'intervient pas dans le déroulement des évènements et il n'y a pas non plus d'échange entre Béatrice et X. Peut être que ce dernier est identifié au petit personnage de la scène (le reste diurne le laisserait supposer), mais il est exclu de l'action et demeure plus comme un double silencieux, comme un compagnon imaginaire qui rend plus supportable la vision d'effroi, que comme un "partenaire".

Quelle relation se noue t-elle en effet entre Béatrice et son ami ?
Béatrice le reconnaît-elle porteur d'un signifiant qui impliquerait en même temps l'acceptation de sa propre castration symbolique ?
Une des phrases que Béatrice prononce souvent est : "je me demande ce que X peut désirer en moi".
Que désire en effet X en Béatrice ? Quel est le lieu du corps de cette jeune fille qui désigne chez son partenaire l'existence d'un manque générateur du désir ?
Au lieu se reconnaître un corps de femme, de se reconnaître châtrée et désirable, Béatrice n'a pu s'identifier qu'à cette mère phallique à qui il ne manquait justement rien, mère qui dans son discours n'a peut être pas laissé de place au Nom du père.
Fille phallique, Béatrice l'est dans la méconnaissance qu'elle est de la loi et du jeu des signifiants, dans son narcissisme qui l'isole dans une illusion de toute puissance.
Elle est la femme-sirène dans tous les sens du terme : image de la mère dans laquelle elle se mire au risque de s'y détruire, elle vit dans son corps la fascination de la scène primitive et du parent combiné et y méconnaît le lieu d'un sexe qui ferait d'elle une femme capable d'un échange avec les Autres ; elle le méconnait non pas pour l'y avoir caché, refoulé, mais pour l'avoir rejeté au dehors, laissant une surface lisse, un vide, qu'une accumulation successive de signifiants n'arrivera pas à combler.

CONCLUSION

L'analyse d'un mythe, telle que nous avons tenté de la pratiquer dans ce travail, souligne les problèmes méthodologiques soulevés par une telle entreprise. En effet, le contenu d'un mythe, pour clair qu'il apparaisse à la lumière d'une interprétation, n'en est pas moins impénétrable tant qu'on ne s'est pas donné la peine d'un détour par les fantasmes qui le sous-tendent. Si l'analyse des mythes livre des fantasmes, celle du fantasme débouche nécessairement sur un mythe : l'un et l'autre ne peuvent être séparés et c'est au carrefour de ce double retournement que peut prendre place l'opération de nomination, c'est à dire l'avènement du symbole.

C'est le Sujet qui protège le fantasme comme un bien individuel et en garantit le secret ; c'est les Autres, la collectivité, qui protègent le mythe en assurant et répétant qu'il s'agit là d'un bien commun.
Nommer, interpréter, c'est rechercher la paternité de ce bien.

L'exposition de notre travail se subdivise en trois chapitres : cette fragmentation, qui ne correspond pas à une élaboration chronologique, répond toutefois à un souci de clarté. Elle permet par ailleurs une interprétation progressive du matériel soumis à l'étude et la recherche de recoupements permettant de cerner le complexe symbolique.

Nous tentons dans le premier chapitre, de montrer quels enseignements peut nous apporter l'analyse structurale de la figure de la sirène : les particularités du schéma corporel de cette créature imaginaire, ainsi que ses caractéristiques comportementales, sont exploitées à travers la lecture du mythe et de ses variantes tels qu'ils ont été transmis de l'antiquité à nos jours. L'étude synchronique, basée sur les différences entre versions, se double ainsi d'une étude diachronique au sein de chaque scénario : chaque récit ne faisant que développer une structure dont il porte l'inscription dès son ouverture, le déroulement narratif vient répéter par un jeu complexe de permutations une vérité qui va ainsi circuler d'épisode en épisode. Et c'est justement de l'analyse de ces retour-

nements qu'une signification latente peut être reconnue.

Nous avons appliqué au conte d'Andersen le même procédé de travail qu'aux mythes et légendes proprement dits. La référence à la biographie de l'auteur aurait nécessité un développement tout à fait à part ainsi que la confrontation entre elles de plusieurs productions littéraires marquées du sceau de la même paternité. Nous avons préféré, du moins à la date d'aujourd'hui, considérer que ce développement sortait du cadre de notre étude, tout en sachant le sacrifice que cette position impliquait.

Ce passage du collectif à l'individuel a été tenté, à un niveau plus schématique, au sein du deuxième chapitre, consacré à l'analyse de quelques exemples psychopathologiques. Y interviennent, dans le cadre de productions picturales, tantôt la sirène elle même, tantôt des figurations proches.
L'histoire des sujets en question, bien qu'elle n'ait été connue par nous qu'indirectement, nous a permis d'avancer un certain nombre de suggestions concernant les modes de relation objectale et les principaux mécanismes de défense qui président à l'élaboration des fantasmes dévoilés au fur et à mesure.

Le matériel rapporté dans le dernier chapitre, se refère à une expérience clinique personnelle. Certes son unicité pourrait être sujette à critique car l'éclairage qu'elle permet en retour sur le mythe est loin d'être exhaustif, mais sa richesse, les renvois permanents à la théorie de la psychose, qu'elle suscite, nous ont semblé d'un intérêt suffisant pour la relater à titre d'illustration psychopathologique essentielle.

Ce matériel s'est d'ailleurs constitué progressivement, tout au long de notre travail. L'analogie entre les fantasmes déjà mis en évidence par le reste de l'étude et ceux qui soustendaient le fonctionnement mental de notre patiente, nous avait été suggéré par l'analyse structurale d'un épisode de dépersonnalisation survenu après la mise en route du traitement et au début de ce dernier.

Les éléments apportés par la suite sont venus confirmer l'intuition initiale.

Les phénomènes de dépersonnalisation et les projections inhérentes aux productions oniriques et picturales de cette patiente, lui assurent une certaine protection contre le délire mais non toutefois contre le vécu psychotique de son existence. Comme dans le mythe, l'espace ambiant se fait ici le support projectif d'une problématique dont le corps propre est porteur : dedans et dehors sont vécus comme espaces imaginaires, modelés par les aménagements défensifs, au premier rang desquels se situe la forclusion.
Si le sexe féminin de la patiente est en rapport direct avec la mise en scène de ses conflits, nous pensons cependant que le mode d'expression d'une telle problématique n'est pas spécifique d'un sexe et un exemple cité dans le deuxième chapitre étaye cette hypothèse.

L'aspect constructif d'une partie du matériel livré lors des entretiens, les efforts que la patiente y déploie à la recherche d'un sens perdu, la relation entre cette élaboration et la situation transférentielle, permettent d'espérer une stabilisation des ravages dont le processus psychotique peut être responsable et une appropriation par la malade d'un certain savoir sur sa folie qui pourrait peut être la préserver d'une aliénation proprement dite.

Après ces détours par les fantasmes, le mythe de la sirène peut se voir relu sous un éclairage nouveau. Nous allons rappeler les principales significations dont il peut être, à notre avis, considéré porteur.

La sirène, telle qu'elle a été conçue par le moyen-âge chrétien, que ce soit dans les bas reliefs romans, les bestiaires, ou le Purgatoire de Dante, est avant tout représentation d'un désir sexuel interdit. Elle est la tentatrice, celle qui joue de son pouvoir de séduction et écarte l'individu de sa soumission à la loi. Un corps monstrueux se cache derrière son apparence charmeuse.

Refoulement de l'affect et déplacement de la représentation qui lui est liée semblent à l'oeuvre dans cette production imaginaire : le désir interdit (ce qui évoque déjà une connotation oedipienne) peut alors revenir à la conscience sous forme de répugnance, et le colmatage de la beance vaginale au cours de la métamorphose corporelle vient mettre à l'abri l'intérêt sexuel, d'une culpabilité angoissant

Mais cette métamorphose, qui prend en règle l'aspect d'une queue de poisson (quand ce n'est pas celui d'un corps et d'un queue d'oiseau) établit un équivalent phallique qu'il est difficile de méconnaître. Il en est de même dans la légende de Mélusine, mi femme, mi serpent, et l'analyse des récits montre qu'il s'agit là d'un phénomène de l'ordre du désaveu : l'interdit concerne ici l'observation du sexe maternel et l'insoutenabilité de la vision traumatisante de sa castration, conduit à la mise en place imaginair d'un pénis. Ce fantasme repérable chronologiquement dans sa constitution, et en principe transitoire, peut également conduire à l'univers pervers et au fétichisme.

Mais la mère au pénis n'est pas forcément celle dont la castration est à la fois acceptée et niée. Elle se réclame d'un temps plus ancien encore, avant toute connaissance de la différence anatomique des sexes. Personnage archaïque, cette mère phallique renvoie au stade de l'oralité, à l'ambivalence des affects, aux objets partiels et au caractère encore prédominant des pulsions agressives. La généalogie des sirènes telle qu'elle nous est transmise par la mythologie grecque, dit bien la double nature de ces créatures. Etymologiquement la Sirène est celle qui étouffe (ce qui la rapproche du Sphinx). Protectrice, cette mère primitive est en même temps dangereuse, inquiétante et sa poitrine avantageuse devient le support du clivage entre bon et mauvais objet.

La sirène est celle qui chante merveilleusement et qui endort le voyageur par son chant. Sa voix apaise et témoigne de sa présence au même titre que la voix maternelle qui berce le nourisson.

Mais l'effet bénéfique du sein introjecté est fragile et la crainte du mauvais objet nécessite sa projection à l'extérieur : cette même

mère qui a bercé peut devenir persécutrice, avaler à son tour, dévorer

Dans les variantes d'Europe Centrale des légendes où apparaissent sirènes et esprits aquatiques, le chant mélodieux devient une plainte, un gémissement, voire un bruit rythmique et inquiétant. Cet entendu premier et incompréhensible renvoie au vacarme de la scène primitive : la dévoration par la sirène acquière alors la signification d'un coït avec la mère conçu sous le mode oral, l'enfant s'insinuant entre le couple parental et désirant prendre la place du père. Légendes de dévoration ou d'engloutissement dans les eaux, et rêves associés, sont ainsi liés au désir incestueux et la confrontation culpabilisante de ce dernier avec l'interdit paternel, leur confère une atmosphère d'angoisse et de cauchemar.

La Sirène peut à elle seule représenter la scène primitive toute entière : image du parent combiné, c'est aussi la mère primitive qui contient dans son corps le pénis paternel : être dévoré par la Sirène c'est aussi pénétrer le corps maternel et maitriser voire détruire le mauvais objet qu'il contient, conformément aux mécanismes d'identification projective.

Mais la présence du père ne paraît pas forcément inscrite dans la structure du fantasme : la relation avec cette mère primitive étant essentiellement duelle, ce caractère la relie au narcissisme, le plan des eaux tenant lieu d'une surface spéculaire, siège des identifications primaires et des captations imaginaires où le double peut jouer un rôle agressif et même lethal. Si la Sirène emporte au fond des eaux, elle tue en même temps : le désir de réintégration du corps maternel recouvre celui de s'éteindre, de s'anéantir dans l'autre, et renvoie au principe du nirvana et à l'instinct de mort. Les relations entre les sirènes et la mort sont d'ailleurs parmi celles qui ont été appréhendés dès les origines du mythe et qui se sont révélées les plus stables. Dangereux et inquiétants pour les vivants, ces êtres protègent les morts. Si c'est du désir qu'ils nous parlent, c'est bien du Thanatos qui se trouve être à son fondement.

Le rapport des sirènes au langage, n'en est pas moins révélateur ; leur chant est d'abord un pur signifiant, simple timbre harmonieux de la voix telle qu'elle est perçue par le nourrisson infans, pour lequel elle vient signifier essentiellement une présence : maille de sons, il relie la mère à son enfant et il exerce sur ce dernier un pouvoir considérable, susceptible de le retenir prisonnier, tel un filet de pêcheurs.

Plus tard, pour l'enfant qui apprend à parler, cette voix se révèle pouvoir être le lieu d'une déchirure : celle qui existe entre les deux faces des signes linguistiques de par l'impossible adéquation entre le nommé et l'existant. Et le discours que tient la sirène aux voyageurs est porteur d'un mensonge car elle n'a rien à offrir à celui qu'elle séduit. Impénétrable, elle l'est tant que le héros n'a pu la démasquer : et c'est justement ce que fait Ulysse qui par sa ruse arrive à rompre le lien magique par lequel les Sirènes veulent le retenir.
Ce premier savoir sur le langage, cette acceptation d'une première séparation d'avec cette mère trompeuse, cette mère dont l'enfant ne peut plus se considérer la simple prothèse, qu'il ne peut arriver à combler par ses seuls moyens, ouvre la voie à la castration symbolique et annonce l'Oedipe.
Nous décrivons à ce propos dans le corps de notre travail, les multiples relations entre Sphinx et Sirène et comme correlat, les rapports entre la Sirène et l'Oedipe.

Le fantasme de la mère phallique peut être vécu en dehors des tous premiers âges de la vie où il est naturel. Un élément de réalité venant de la part de la mère peut donner corps à ce type de fantasmes et à leurs développements.
La mère phallique peut être celle qui tient le personnage paternel exclu de sa relation avec son enfant. Ce dernier est promu à un niveau d'aspirations que le père ne sut jamais atteindre selon la mère. Narcissisme phallique et obessionnalisation peuvent en être les conséquences. La métamorphose de la partie inférieure du corps féminin, ainsi que la disparition de cette partie, de l'ouverture sexuelle, vont venir assurer la mère, comme le suggère le tableau

des femmes-arbres de Delvaux, de son inviolabilité, voire de son intouchabilité.

Mais la mère phallique peut être celle qui vit avec son enfant une relation symbiotique au sein de laquelle le père ne joue aucun rôle structurant. On entre ici dans le domaine de la psychose et les cas d'Aloyse et de Béatrice décrits dans le travail, s'y rapportent entièrement. Ici, le Nom du père est forclos : l'enfant n'est pas un simple représentant du phallus dont le père serait détenteur : l'instance de la loi fait défaut pour le séparer d'avec sa mère. Il ne sera qu'une pure réplique identificatoire d'une mère qui nourrit le fantasme d'une complétude qu'elle a vécue. Cette mère qui ne se réfère pas à la loi trouvera dans son enfant le phallus qui lui apporte son intégrité imaginaire et s'emploiera par tous les moyens à le garder pour toujours soudé à son propre corps.

Nom du père forclos, castration forclose, La figure de la sirène (dans sa forme aquatique) vient à notre avis, à être le support de la projection imaginaire du corps de l'enfant, pour lequel la castration n'a pas été intégrée dans un système symbolique.

Dans le corps de la Sirène manque le lieu déterminant de l'identité sexuelle ; le sexe proprement dit n'y est pas représenté et, comme il s'agit en règle d'une figure féminine, c'est l'ouverture vaginale qu'on s'attendrait à y trouver, qui y fait défaut. Cette surface lisse, ce vide, sont bien à l'image du trou dans l'étoffe, de la perte de substance, cités pour rendre compte du phénomène de forclusion. La femme sirène, comme la peinture d'une machine à influencer d'un malade de Prinzhorn, sont à cet égard une projection du corps propre du sujet psychotique pour lequel la castration sera toujours le synonyme d'un sens perdu. La division des jambes acheminant vers le lieu du sexe, vouloir effacer ce dernier entraînera comme corollaire la disparition de la division en question et le fantasme d'une partie inférieure du corps inexorablement monolithique.

La Sirène est celle qui piège et qui est inéluctablement piégée aux mirages de l'Imaginaire. L'accès au symbolique lui est barré comme le met en scène la coupure de la langue de la petite sirène d'Andersen devenue femme. Réplique de sa mère phallique la fille sirène ne fait d'ailleurs qu'un avec sa génératrice dont elle est et restera le phallus.

La solitude de la sirène, inscrite dans son corps, est bien une solitude imposée.
En vain l'enfant psychotique essaiera de trouver dans l'exploration du corps maternel (comme la sirène d'Andersen dans son exploration de la surface de la mer) la réponse à la question qui l'angoisse tellement au niveau de son corps propre ; la moindre anfractuosité sera perçue comme une brèche, une béance, une déchirure qu'on voudrait suturer, synonyme de mutilation et d'hémorragie léthale. D'où la nostalgie d'un monde clos hermétiquement, lieu d'une protection totale et d'un bonheur narcissique primordial.

Mais la béance maternelle est à la fois horreur devant une castration mutilante et fascination devant cet orifice à travers lequel la mère pourrait réintégrer son produit.

Cette exploration imaginaire du corps maternel et du corps propre constitué à son image est en même temps une recherche éperdue d'un sens qui peut être à jamais altéré.
La mythologie grecque nous montre comment du signifiant premier, de ce phallus englouti dans l'immensité de l'Océan et à jamais irrécupérable une Aphrodite peut naître.
Dans un univers psychotique ce signifiant premier n'arrivera pas à cristalliser autour de lui un réseau de signification : tel le poignard final passant entre les mains de la sirène d'Andersen et qu'elle rejette à l'eau, il doit revenir à la mère, sa seule détentrice possible.
La sirène elle-même se dissoudra en écume sur les flots car elle n'est en fin de compte qu'un phallus maternel. Elle restituera à la mère son intégrité et sa toute puissance imaginaire car son état de sujet séparé lui aura toujours été insoutenable : mais ce sera au prix de son anéantissement.

BIBLIOGRAPHIE

-:-:-:-

1. - ANDERSEN Hans Christian, Contes, (Illustrés par Jiri Trnka) Traduction française 262 p., GRUND, Paris 1962.

2. - VALABREGA Jean-Paul. Le problème anthropologique du phantasme, dans "Le désir et la perversion" Ed. du Seuil, Paris p. 163-206, 1967.

3. - GRIMAL Pierre, Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine, P.U.F. 579p., 1969.

4. - BEIGBEDER Olivier, Lexique des symboles, Zodiaque 435p., 1969.

5. - DANTE Alighieri, La Divina Commedia, Sansoni Editore Firenze vol.II : Il Purgatorio 529p., 1960.

6. - D'ARRAS Jehan, Mélusine ou la fée de Lusignan, adaptée en français moderne par Louis Stouff, Librairie de France, Paris, 1925.

7. - ROHEIM Geza, The Song of the Sirens. Psychiatric Quarterly XXII p. 18-44, 1948.

8. - LAISTNER Ludwig, Das Rätsel der Sphinx, Berlin 1889.

9. - BONAPARTE Marie, La légende des eaux sans fond. Revue Française de Psychanalyse XIV : p. 164-173, 1950.

10. - ROHEIM Geza, The Riddle of the Sphinx, or human origins. Hogarth Press, Londres 302p., 1934.

11. - JONES Ernest, On the Nightmare, Am.J. Insan. 66 : p. 383-417, 1910.

12. - FREUD Sigmund, L'interprétation des Rêves, P.U.F. Paris, 573p., 1926 (Ed. renovée 1971).

13. - KLEIN Mélanie, Essais de Psychanalyse, Payot, Paris 456p. 1972

14. - LAGADEC Claude, Les aventures d'Alice au pays des merveilles et ailleurs, Interprétation I p. 63-88 , 1967

15. - LACAN Jacques, Ecrits, Seuil, Paris 926p. 1966

16. - LECLAIRE Serge, A propos de l'épisode Psychotique que présenta "l'homme aux loups".
La Psychanalyse 4 p.83-110, 1958

17. - FOREL Jacqueline, Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène. Thèse de Doctorat en Médecine
Lausanne, 72p. 1953

18. - RACAMIER Paul-Claude, L'Oedipe dans les Psychoses Introduction
Revue Française de Psychanalyse XXXI, p.1139-1144, 1967

19. - JUNG Carl Gustav, Métamorphoses de l'âme et ses symboles, analyse des prodromes d'une schizophrénie.
Georg et Cie, Genève 1967

20. - GRUNBERGER Bela, Le Narcissisme, Payot, Paris 350p. 1971.

21. - WOLFSON Louis, Le Schizo et les langues, NRF, Gallimard
274 p , 1970

22. - CASTORIADIS-AULAGNIER Piera - Le sens perdu (ou le "schizo et la signification") Topique 7-8 p. 49-83, 1971

23. - MENESTRIER C.F. La philosophie des images énigmatiques
Lyon p.297, 1694

24. - HELD René, L'oeil du Psychanalyste - Surréalisme et surréalité.
Petite Bibliothèque Payot, 218 p., 1973

25. - PRINZHORN Hans, Artistry of the Mentally Ill
Springer-Verlag, Berlin. Heidelberg New-York
274 p. 1972.

26. - TAUSK Victor, De la genèse de "l'appareil à influencer" au
cours de la schizophrénie - La Psychanalyse IV
p.227-265, 1958.

27. - RESNIK Salomon. Personne et psychose. Payot, Paris 228p. 1973

28. - BOUVET Maurice, La relation d'objet : névrose obsessionnelle
dépersonnalisation, Payot - Paris, 438p. 1972

29. - CALLIERI Bruno et FELICI Fiorella, La Depersonalizzazione
Rivista Sperimentale di Freniatria, suppl.al
fasc.II, vol.93, p. 573-752, 1968

30. - PANKOW Gisela, L'homme et sa Psychose, Aubier-Montaigne,
Mayenne 304p. 1969

31. - GREEN André, Sur la mère phallique, Revue Française de
Psychanalyse XXXII p. 1-38, 1968

32. - AULAGNIER Piera, Remarques sur la structure psychotique
I. Ego spéculaire, corps phantasmé et objet
partiel. La psychanalyse 8 p. 47-67, 1964

TABLE DES MATIERES

-:-:-:-

	Pages
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.	
§ 1. Précurseurs de la sirène dans la mythologie assyro-babylonienne et égyptienne	3
§ 2. Généalogie des sirènes d'après la mythologie grecque..................................	4
§ 3. La sirène au moyen-âge	9
§ 4. Sirène et figures associées, dans le folklore européen contemporain	13
§ 5. Résumé de "la petite sirène", conte de Hans Christian Andersen	17
§ 6. Commentaires sur le conte.....................	22
CHAPITRE II.	
Sirènes et figures comparables dans les productions picturales :	
- Aloyse	35
- Réflexions sur le Sphinx et la Sirène	39
- Les femmes-arbres de Delvaux	43
- La machine à influencer de Joseph Sell	44
CHAPITRE III.	
Observation de Béatrice G.	48
CONCLUSION	68
BIBLIOGRAPHIE	76

Vu :

Le Président :

Signé : H. FLAVIGNY

Vu :

Le Doyen :

Signé : P. MILLIEZ

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris

Signé R. MALLET